

中国读本



中国人的软幽默

薛宝琨 著

软幽默是一种温和、含蓄、慰藉的深层次幽默。是中国人特有的精神武器和心理良药。它唤起的是理性的愉悦，依靠由表及里的开掘和由此及彼的想象，通过审度与联想把握事物的本质，从而在悟性中体味言外之意、弦外之音。

中国国际广播出版社

ISBN 978-7-5078-3216-7



9 787507 832167 >

定价：16.50元

中国读本

中国人的软幽默

薛宝琨 著

中国国际广播出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国人的软幽默 / 薛宝琨著. —北京: 中国国际广播出版社, 2010.10

(中国读本)

ISBN 978-7-5078-3216-7

I. ①中… II. ①薛… III. ①幽默(美学)—研究—中国②民族心理—研究—中国 IV. ①C955.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第148588号

中国人的软幽默

著 者	薛宝琨
责任编辑	刘川民 武士靖
版式设计	国广设计室
责任校对	徐秀英
出版发行 社 址	中国国际广播出版社(83139469 83139489[传真]) 北京复兴门外大街2号(国家广电总局内) 邮编: 100866
网 址	www.chirp.com.cn
经 销	新华书店
印 刷	北京广内印刷厂
开 本	640×940 1/16
字 数	75千字
印 张	10.25
版 次	2010年10月 北京第一版
印 次	2010年10月 第一次印刷
书 号	ISBN 978-7-5078-3216-7/C·179
定 价	16.50元

国际广播版图书 版权所有 盗版必究

(如果发现印装质量问题, 本社负责调换)

目 录

第一章 中国人的幽默性格	1
一 幽默的人生态度	7
二 幽默和人际关系	10
三 幽默的历史观	15
第二章 中国式的幽默——软中有硬	23
一 软性的幽默	29
二 中性的幽默	31
三 硬性的幽默	35
第三章 幽默理论的政治和道德色彩	41
第四章 古籍和文字里的幽默	47
一 文人幽默类型论略	48
二 古代著名优伶掠影	78
第五章 舞台和生活里的幽默	101
一 说书的“使砌”	102

二	评弹的“噱头”	106
三	单口相声的“文哏”	111
四	张寿臣的单口相声	116
五	对口相声与“包袱”	123
六	乡村小戏的风情	131
七	情歌的情趣	135
八	讽刺歌谣的“刺”	144
九	戏曲的“科诨”	145
第六章	智者眼中的微笑	151

第一章

中国人的幽默性格

中华民族实在是一个古老而顽强的民族。无论水深火热，无论风雨飘摇，无论别人把屠刀怎样放在她的脖子上，却始终没有被灭亡、同化或分化。中国人有自己的精神支柱。这种支柱有的坚而粗，例如那些忠贞刚烈之士的反抗精神；有的细而挺，例如逸民隐士的绝不妥协态度；有的软而韧，例如升斗小民虽然麻木却能变着法儿的争取按自己的活法儿活下来的心态……还有一种，曲曲弯弯、细若游丝却又顶天立地，打不倒，摧不垮，蒸不熟，煮不烂；到了最后，还是“身烂嘴不烂”，这就是中国人的幽默精神。

就思维形式和表现方法说，中国人同盎格鲁撒克逊人，同斯拉夫人，同日耳曼人的黑、冷、亮、黄幽默都不一样——中国人特有一种软幽默。

相传唐尧之世，有八十老人以木击壤，唱道：“日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食——帝力何有于我哉！”这是什么心态？

《晋书·阮籍传》说这位阮先生，“能为青白眼”。《名义考》解释：“人平视睛圆则青”，而“上视睛藏则白”。阮籍被人称为“竹林七贤”之一。文人自有其处世奇术，不需多说，黑眼珠、白眼珠一转，就表态了。这算什么？

平民百姓如此，为南面王者又如何？南唐后主李煜被

兵临宫阙，六神无主，“最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌，挥泪对宫娥！”凄楚、荒唐中还有一种大度，一种独特的幽默感。这是又一种心理反射。



金圣叹以细批“三国”闻名于世。他的一支笔，圈圈点点，感于兴亡，缘事而发，几乎没有不批到的。传说他看到关羽护送甘、糜二夫人归蜀，关与二皇嫂分宿在里外间的屋子里，关羽秉烛夜读。金先生忽有所感，信笔写下：“干柴烈火……”忽听空中有一员绿袍赤面大将作揖说：“金先生笔下留情。”金圣叹一个寒战，忙接着写：“亘古一人！”这是金圣叹的妙笔生花。因此，他批书的名声颇大。这位以细批“三国”

阮籍画像



李煜画像

惊世的才子，最后因聚众闹事被清康熙的官吏判决砍头。行刑前，他请求找一位手脚利索的刽子手，监斩官满足了他的愿望。只见手起刀落，一颗人头滚在地上老远，但嘴里还是大声喊道：“好快刀！”

中国人的性格就是如此，

既有庄重、理智、拘谨的一面，也有热情、开朗、乐观的一面。特别是老百姓，性喜嬉戏，行尚滑稽，语多诙谐。大凡每一群体，都有讲笑话、制谜语的能手，都有善事模拟领导、名人和“不苟言笑”者的举止、情态，以相谐谑的喜剧人物。人们把他们称为“活宝”——活跃于生活中的宝贝也。他们



金圣叹画像

往往见景生情，妙语如珠。比如，把个子低的人唤作“恨天高”，把腿有疾的人谓为“地不平”，对于自己丑陋的妻子（其实并不太丑）称为“三心牌”——提起来“伤心”，见了面“呕心”，离开家“放心”。描述伙伴的情感，也多取譬设喻：某公面带愁容，谓“多云转阴”；某公化嗔为喜，谓“多云间晴”；抽泣，谓“小阵雨”；大怒，谓“八级风”；不喜不怒谓“面无春夏秋冬”，如此等等。盖汉字形、音、意常可转化、借代，故俚语多俏皮话、歇后语之类，往往由语趣而生诙谐。《金瓶梅》（词话本）第六十回有这样一段：

话说潘金莲见孩子没了，每日抖擞精神，百般称快，指着丫头骂道：“淫贼妇！我只说你日头常晌午，却怎的今日也有了错的时节？你斑鸠跌了弹，也嘴答谷了；春凳折

了靠背儿，没有倚了；王婆子卖了磨，推不的（得）了；老鸨子死了粉头，没指望了；却怎的和我一般？”

“歇后”就是“歇”去后半截，只留前半截，而语意仍归完整，于是由因而果、由表而里，就产生活泼而生动的语言趣味。语言是思维的工具，也是生活的镜子。俚语常婉而多讽，风趣横生，亦可见汉族百姓生活情态之一斑。

一个汉族百姓从生到死，从呱呱落地到寿终正寝，往往要伴随着数不胜数的“民俗”，这既是对个人行为 and 道德的规范，也反映着社会心理和民族性格。婴儿在诞生后三日即举行仪式，古代俗称“三朝”，现今谓之“洗三”。亲朋挚友都来贺喜。满月、百日、周岁，更要庆祝。取乳名多以贱称，如“阿狗”、“猫仔”、“石头”、“铁蛋”之类，有反实而微之意，亦有贱而易活之兆，更富有田园生活情趣。及至结婚，更是人生大事。繁节琐礼，既是对“新人”的祝福，又是对宾客的娱乐。食新娘茶酒、为亲朋点烟等形式，都是在嬉戏和玩笑中确认社会关系。“闹洞房”有“三天不分大小”之说，长幼和男女之间可以不拘常礼，开各种各样的玩笑。夜晚铺床，要由长辈妇女中的吉祥人以枣、栗子、花生撒帐，并唱《撒帐歌》：“一把栗子，一把枣，小的跟着大的跑”。或为：“一把栗子，一把枣，来年生个大胖小。”枣、栗子，谐音为“早立子”；花生，意谓男女花搭而生。至于死，如系正常死亡、长寿而终，则谓“老喜丧”，与结婚并称“红白喜事”，也在丧礼仪式中穿插某些娱乐式活动。中国人的乐观性格，大抵与入世务实的

生活观相关。中国人总是认为现实是具体、实际、可把握的，他们并不注重“天国”和“未来世界”。中国虽有儒、道、释三教争衡并相互渗透，但虔诚的宗教徒并不多，老百姓对宗教多采取实用态度，用则信，不用则忘。所谓“倒霉上卦摊”，大抵反映了对命运和信仰的淡化态度。民间信仰多是具有泛神意识的民间宗教。直接影响他们生活的老鼠、刺猬、黄鼬、蛇等，在北方农村被称为“大仙爷”予以供奉，但这并不影响他们灭鼠、捕捉刺猬而食的行为。具有保护家庭生活安宁作用的神灵——灶王，长年被冷落屋门之后，只是在腊月二十三才举行极其简单的送灶、



苦中作乐

迎灶仪式，请他在当天之内去“上天言好事，回宫降吉祥”，其态度和速度有明显的实用目的。而最为重视的莫过于春节的迎“财神”，这大概只有他才能给人们带来钞票——温饱和富裕吧。

入世务实的生活态度，反映着中国百姓朴实、乐观的性格。就是说，无论

生活怎样清苦，他们也要苦中求乐、苦中作乐、苦中得乐。让我们还是先从日常生活一些常见的事例，窥测一番中国人的人生观、人际观、政治观和历史观吧。

一 幽默的人生态度

人生态度当从生与死、苦与乐说起。所谓“好死不如赖活着”的民谚，只是以自嘲达到精神解脱，并不尽是消极的活命哲学。在生与死的选择上，市民意识还是把握了生命的感奋力。因此，活得也不“赖”，被称为近世相声开山祖的朱绍文就以“穷不怕”做他的艺名。他那用以行艺的两块竹板上刻有“满腹文章穷不怕，五车书史落地贫”的对联，表明了他对穷的达观态度。另一副今天还能看到的他所使用过的“玉子”（小竹板），则刻有“日吃千家饭，夜宿古庙堂。不做犯法事，哪怕见君王”的文字，大概也是这位以艺行乞的大师的生活哲学吧！由“赖”到“不赖”的转变，是把“无奈”化为“可耐”，把怨天尤人转为自轻自贱，而撑起精神支柱的则是自嘲自慰的幽默。这位大师的后代多具备这种精神，1949年前每逢“年关”，多有“人除旧岁二上八下，我迎新春九外一中”的春联，贴在相声家们的门上。“二上八下”和“九外一中”分别为包饺子和蒸窝头的动作，穷富和粗细之分在他们看来或许只是手的动作不同，而手指头则都是十个。陕北说书家韩起祥，则以“风扫院子月点灯”描述他“天当被窝地做床”的清苦生活，有情志也有诗意。

“衣食所安”始终是中国的难题，在农村尤其如此。20

世纪 60 年代有三年“自然灾害”，许多地区都靠国家救济，当然是“低标准”的每日“六大两”。于是“以稀代干”一日三喝，顿顿改为“稀糊糊”，“糊糊”里有粮食也有瓜菜一类的“代食品”。农民素有“十里地的饼，八里地的面，一里半地的山药蛋”的说法，言烙饼比面条更耐时间，山药蛋略同于白薯，那是“三省事”的一类食物（谓白薯吃省力、咽省力、拉省力）。稀糊糊则只能顶“一泡尿”的工夫。即使如此，他们还是把“一日三糊”，戏称为“三呼（糊）万岁”。有些北方农村把“吃过了？”“吃罢了吗？”一类的寒暄语言干脆改为“喝了？”“喝罢了。”夏晚“夜饭”往往沿街而聚，对门相望，捧碗以道农事，还要彼此相让：“喝我的？”“喝谁的都一样！”甚至还有趣闻流传。言某农夫自称妻子贤惠，所做糊糊与众不同。于是邀邻舍好友至家，连盛三碗，两碗一饮而尽，至第三碗果然甚稠，味道亦异。邻友仔细品味，近至碗底只发现有海带一条，遂如获至宝，细细咀嚼，不烂，一灯如豆不得辨认，但海带形迹勿可置疑。再嚼，仍不烂，遂决心割爱与主人分食，言未出口，闻主妇说：“抹布不见，是否掉进锅里？”……这则趣闻虚实参半，事出有因，反映了苦境中的盎然生趣。他们绝不含着眼泪控诉现实的不幸，而总是微笑地品味着以往闯过难关时的韧性和乐观精神。一位文化工作队员在胶东调查访问一位大娘，天刚黑她便睡了。队员寒暄说：“大娘睡得早省灯油。”大娘却反唇相讥道：“省灯油却是费被里。”也许这不是她有意而为的幽默，只是她对清苦生活

的思考，但却道出了灯油和被里的“辩证”关系，幽默的妙趣恰源自矛盾之间的内在联系。昔日农村青年谓“穿大鞋，放响屁，坐牛车，看老丈人去”，为人生四大快事。大鞋和响屁寻求的是通畅无阻，坐牛车也是一种难得的放松和自由，至于老丈人家的款待则同时满足了物质和精神上的需求。中国农民就是在狭隙中获得并感到自身的存在价值。

在城市，衣食问题不是有或无而是优与劣，“鱼生火，肉生痰，菠菜豆腐保平安”，这是市民食素的理论根据，但人们在实践上还是时而忽略。朋友相邀，或逢年节必然喝酒吃肉，人问：“豆腐不是你的命根子吗？”答曰：“见了肉便不要命了！”一个青年去朋友家赴宴，饺子一口一个，一碗复又一碗，直至吃到嗓子眼儿，方才捧腹而归。回家路上被石块绊倒，饺子从喉头涌出两个，擦掉土再次细嚼方才发现是羊肉馅的。第二天见到主人便埋怨说：“为何不告诉是羊肉馅的，如果饭前知道，必定再吃一碗！”这类不无夸张的民间笑话，当然也是现实生活的折射。生活窘迫而又无法改变现状，便在幽默中轻松地表达情感，嘲讽和自嘲往往是结合在一起的。一个人买西红柿，挑了又挑，最后选中红如玛瑙大如鸡蛋的两枚，准备带给孩子做水果吃。但是一过秤，比他预计的钱要高出几倍，不得不悻悻地退掉。小贩不满地质问缘由，他解释说：“我看错了，不知你卖的是工艺品。”

城市拥挤，动辄排队，这确是惹人烦恼又无法摆脱的难题，只有幽默才可以助人稍加排遣。公共汽车里人挨人、人挤人，似乎只有提起气才可以站立。于是就有人说：“别

挤了，再挤我就成相片儿啦！”另一个驼背者还没有到达目的地就要求提前下车，售票员问他原因，他说：“我是进城求医治驼背的，现在不用去啦，已经挤直了。”其实他是不堪拥挤之苦，宁可驼背一世而难忍挤压一时。乘车难，购物更难，往往论人头供应，人手一份。但有的妇女轮到她自己却要两份，不待人问，便指着已有身孕的大腹说：“他呢，生下来不就是人吗！”是的，已经有几代人在母体里就学会了排队，依次而进、循规蹈矩甚至成为父辈们的遗传基因。于是，我们懂得了坐在童车里和母亲一起排队的那些婴儿所以安详不闹的原因。排队难，却又有队就排，不问供应什么，及至排到前面才发现是卖《红旗》杂志的。一个青年站在妇女群里鱼贯而进，引起队伍惊愕，因为她们是上公厕的，但青年安然自得，待到快要入厕才发现他的妻子推着童车前来，他解释说：“夫妻互助，节省时间！”妻子满意地向他致意，她说：“我也帮助过他，不是上厕所而是上澡堂”……

中国人的幽默稳重而圆通，他们在广博的知识和丰富的阅历里寻找精神上的自由。人云“西方人善以严肃的方式表达幽默，而中国人则善以幽默的方式表达严肃的态度。”中国人幽默的人生观在复杂的人际关系里可以看得更加清楚。

二 幽默和人际关系

人际关系，大体可从两方面分析：一是短暂临时如公

共场合所发生的关系，一是稳定永久如家庭、亲属、同事、上下级之类的关系。中国是个“礼仪之邦”，一切讲究节度，语言、行为、社交、处世多有传统的道德规范，但近百年来人际关系趋向紧张，文明程度时有下降。力的自我消耗和相互抵消，既是这个民族劣性的反映，又影响了这个民族素质的提高。然而幽默是民族修养的表现，往往润饰并调解着人际关系。

比如在公共场合，在汽车上一个人踩了另一个人的脚，甚而毫无反应。这个人就会以幽默的语言表示意见，说声“对不起，我的脚放的不是地方。”对方拘于面子，自然会向他道歉。

一个小伙子坐在了“孕妇专座”上而孕妇则站在旁边被挤，聪明的年轻人就会在他面前大声念“乃妇专座”。他更正说：“错了，是‘孕妇’！”年轻人立刻告诉他说：“孕妇在这儿。”于是矛盾就在满车笑声中解决了。

车内有时挤得肉挨肉、脸贴脸，有的妇女就会挑刺儿说对面的长者“调戏”了她。长者不动声色，直到下车才把他美貌的妻子介绍给她，并对围观者说：“大家比较分析一下，这可能吗？”长者的幽默来自他的优越感和自信力。

在戏院，“戏迷”实在不堪身后一对恋人滔滔不绝的窃窃私语，便回身请教他们台上唱的是什么戏，答曰：“全本《玉堂春》。”“戏迷”疑惑地说：“不对吧？京剧《玉堂春》听不清，怎么只听见（二位的）话剧《恋人情》呢？”于是，这对恋人从此安静下来潜心听戏。电影院灯光昏暗，

一位老人俯下身去四处摸索，碰到了前排一对恋人的腿，他们询问老人找什么，老人说掉在地上一块糖，年轻人认为掉在地上的糖找着也不能吃了，于是就抓给他一把瓜子：“您吃点儿这个吧！”老人说：“谢谢，就是由于他们（而不是你们）嗑瓜子我听不清，才含块糖等着散场，这糖我还得找——因为它上头粘着我的两颗假牙呢！”这对恋人在幽默里也悟到了自己的过失。

在饭馆，一位顾客把米饭里的沙子吐出来，一粒一粒地堆在桌上，服务员看到了，很难为情，便抱歉地问：“净是沙子吧？”顾客摆摆手说：“不，也有米饭。”“也有米饭”形象地表达了顾客的意见，以及对米饭质量的描述。米饭成了沙子的陪衬，沙子反而成为主体。这当是生活幽默的精品。

相传山东快书表演艺术家高元钧为人谦和，然睡觉鼾声如雷。人问：“高老，您的快书说得真好！”“说不好，瞎说。”“您的作品写得也不错。”“写不好，瞎写。”“高老，您昨晚的呼噜打得真响。”“打不好，瞎打。”于是在旅馆里同屋者便常以此打趣，经夜之后第二天起床，善打呼者便问：“昨夜我打呼了吧？”“可能打过一阵。”“打不好，瞎打。”“打得很好，我这个人听不见鼾声睡不着觉，昨夜我睡得最实在……”

看来松散的人际关系确实可以在幽默里亲热、密切起来。幽默既是智慧也是文明的象征。

较为稳定、永久的人际关系莫过于家庭。一般说来不

是夫妻而是婆媳关系往往成为一个家庭里不甚安定的因素。因为“三纲五常”“三从四德”一类的伦理道德已被扬弃、消融、改造了。夫妻平等建立在妇女经济独立的基础上，而老一辈（特别是婆婆）则时而残存等级观念，晚辈们又多半缺乏传统美德教育。一旦有外姓介入，家庭关系便往往紧张起来。婆婆不能像对亲生女儿那样对待儿媳，儿媳亦不能像对生母那样对待婆婆，而婆婆们又时常在里巷聚会交流治家经验。一位婆婆说：“我那儿媳你对她多好也没用，最疼的还是她亲妈。还有‘底漏’的毛病，什么东西都往娘家拿，昨天又给她妈做了件新衣裳，你们看像话不像话？”另一位开通的婆婆则不以为然，劝慰说：“谁的亲妈谁不疼？媳妇再好也总是隔着一层肚皮。您的媳妇不错，您的女儿更好，每趟回娘家我看都没空着手，您这件新衣裳谁给做的？”“当然是闺女！”“是啊，这不也是‘底漏’吗？”婆媳关系的缓和只有设身处地替对方着想才能相互谅解。公公有时比婆婆开通。他们时常带着孙子们上街玩耍，对着老伴儿说：“没想到当了一辈子工人，退了休倒升了官啦。”“啥官？门插官（关）！”（指木制扇门的开关）“不，所长——托儿所的所长。”也有的老工人退休后戴上臂章上街帮助维持交通、检察物价、打扫卫生，别人问他为何终日在外，他回答说：“家里一间屋子半间炕，儿子正搞对象，咱这不是给他们腾地方吗！”“对喽，为了安定团结嘛！”

当然，在家庭这本账上是不可能借贷平衡的。投资最

多的总是长辈，结婚如此，婚后亦然。不是晚辈全无孝心而是他们无能为力。丈夫给妻子做了一件鲜艳的衣服，聪明的儿媳不好意思，拿到婆婆面前说：“让他给您做的衣服，他竟买了这么块衣料，您穿上兴许更年轻些。”婆婆自然更富有阅历：“还是你穿着合适，就算妈送给你的。要是我穿上，你爸非跟我吵架，说我有外心了……”

在没有老人介入的家庭，夫妻之间也是时有摩擦的。一位教师对学生讲：“过去惧内是男子的缺陷，现在则可以算为‘美德’。比如我本人就具备这种‘美德’。”惹得学生大笑，传到妻子耳里虽气实喜，埋怨说：“你说惧内好像我多厉害！”丈夫忙解释：“你可不厉害，只要处处依你，可宽厚了。”妻子从此也收敛三分。

年轻夫妻有时甚至相互厮打，妻子把丈夫推出门外，而屋外是冰天雪地，妻子就气冲冲地把鞋从窗户扔了出来，丈夫接鞋说：“还有一只哪！”夫妻于是“化干戈为玉帛”，很快就冰消霜解了。

在中年夫妻的家庭，孩子成为全家主宰，一读中学便准备高考，于是衣来伸手，饭来张口，几乎不理家务。一日三餐，父亲总是先为读高中的儿子盛饭：“吃吧，少爷。”再为读初中的女儿端汤：“喝吧，小姐。”而后又为刚下班的妻子递筷：“请吧，太太。”小女儿于是发问：“那么老爷在哪儿？”父亲说：“老爷在伺候着你们哪！”

兄弟姐妹之间在“兄友弟恭”的基础上则日趋平等化了，往往最小的占上风。弟弟摔了碗碟，哥哥只说：“好

听，下次还买这样的。”或曰：“应该给你买一份搪瓷的。”妹妹英语考了80分，哥哥考了90分，妹妹不服，对哥哥说：“咱俩应该倒过来。”哥哥说：“不，我只能得90，而你却应该拿100。”

幽默给家庭生活带来了和谐、温暖和活力。因此中国人的家被称为“安乐窝”，不是“贫贱夫妻百事哀”，而是“和睦家庭苦也乐”。家庭是社会关系的缩影。

三 幽默的历史观

现实和历史是相通的，中国百姓不仅以历史比附现实，而且也以现实去理解历史。对于重大的历史事件和历史人物，总是世俗地去描绘它（他）们。

被神化的“大成至圣先师”孔子，这个几千年来支撑中国思想支柱的儒学创始者，在老百姓那里却并不那么神圣。“孔子在陈绝粮”和“孔子与采桑娘”的民间故事，表明这位圣人绝非全智全能，而是也有尴尬和困难的处境。



孔子燕居像

唐代变文有《孔子相托相问书》，说这位善辩之士竟被人问得张口结舌。相声里有《吃元宵》一段，说他和他的弟子只有一文钱，竟把“一文钱一个”的招牌改成“一文钱十个”，极不体面地去骗吃骗喝。还说自己雍容大度，不然，会改成“一文钱千个”哩！

“秦皇汉祖”被称为治世明君，但是，“孟姜女的故事”不仅把秦始皇描述为悲剧的制造者，最终也成为这位刚烈女子嘲弄、揶揄的对象。

汉高祖刘邦生得蹊跷，史书上说他母亲不孕而生他，百姓干脆骂他“不是人揍的”。

明代开国皇帝朱元璋出身卑贱，相声里即有《珍珠翡翠白玉汤》的故事专揭其老底。言他在食不厌精、脍不厌细之余，突然想起当年在破庙冻饿将死之际，众乞丐给他喝过的馊饭烂菜汤，以为比珍馐更美味可口。结



刘邦画像

果以这种“珍珠翡翠白玉汤”大宴群臣，使得满朝文武呕心欲吐，朱元璋又以“每人再来两大碗”惩罚了他们。其实这是百姓对他本人的惩罚、提醒和规劝。

百姓需要“清官”，因此历史上的“清官”无不是大智大勇胜过明君的。包公还可以“日断阳，夜断阴”兼理彼岸世界的政事。而他们的生活也都如农民一样的清苦。宋



朱元璋画像

代的寇准，百姓亲昵地把他称为“寇老西”（山西人），他的室内只有“一张桌子三条腿”，而他的一双鞋也是“前打包头后钉掌”。包公断案而归必喝“胡辣汤”庆祝。农民把“清官”作为他们政治的代表，因此其思想感情和生活方式也必然是农民化的。

这当然传达着群众的历史观，也是对历史的形象补正。农村有“说不完的杨家将，唱不尽的岳家军”的说法，杨家将一家已经虚实参半，成为历史演义。整个大宋江山的命运只系于杨氏一家，后竟系于一群“杨门女将”身上。“十二寡妇征西”既是对杨氏家族力量的弘扬，也是对摇摇欲坠宋室江山的嘲讽。而佘太君总是不死的，即使杨氏的须眉男子在穆桂英面前也出尽洋相。妇女参政和男女平等的思想通过喜剧情节和形象在历史演义里得到了表现。



寇准塑像

民间传说不以历史人物的实际地位论高下，而多从他们对待百姓的态度和倾向定优劣，往往“事出有因，查无实据”，表明群众对他们幽默性格的特殊钟爱。



苏轼画像

苏东坡、唐伯虎、徐文长、解缙、纪昀等羽流名士，多半仕途沉浮、一生坎坷，有的临了还被皇帝老儿杀了头。但他们又多半狂放不羁、倜傥风流、性喜滑稽，老百姓不是以眼泪同情他们，而是以嘻笑宽慰他们。苏东坡和佛印的友谊尽人皆知。佛印请东坡吃“半鲁”，东坡不解。其实“半鲁”拆字为鱼。翌日东坡也请佛印吃

“半鲁”，佛印以为吃鱼，但东坡只让他在太阳下晒了半天。佛印质问，东坡说：“今日请你食‘半鲁’的下段。”“鲁”之下半乃“日”也。苏东坡和苏小妹的对诗更是脍炙人口、众所周知的。“数次拭脸深难到，留却汪汪两道泉”，是哥哥对妹妹眼窝深的嘲笑；“口角几回无觅处，忽闻须内有声传”，是妹妹对哥哥络腮胡须的讥讽；“迈出房门将半步，额头已然至庭前”，哥哥再次戏谑了妹妹的“奔儿头”；“去年一滴相思泪，今朝方流到腮边”，是妹妹还击苏东坡的脸太长啦。

大文人徐渭字文长，自号青藤山人。史书说他“天才

超逸”，“以气节自负”。为文奇恣，性格倜傥。发狂下狱，终不改性。相传元忤导以礼法相迎，不从而去。及至元死又白衣往吊，抚棺恸哭，亦不告姓名而去。于是有“徐文长的故事”在民间流传。《蜡烛头鱼行主》描述被称为“蜡烛头”的暴发户，因儿子中举乃附庸风雅，请徐文长为之题号，为其子书房题名。徐率笔而书“海山先生”、“衡玉山房”。乡邻不解，徐谓：“请看一般寿蜡便知。”盖寿蜡一对，多书有“福如东海，寿比南山”的金字，燃烧将尽时只留下“海山”，乃为吝啬鬼“蜡烛头”之意；“衡玉”两字拆开为“鱼行主”，恰道出“蜡烛头”卖鱼而富的出身。徐文长所以成为喜剧形象，盖来自他机智而坦诚的性格。

解缙也是明代名士，“春雨贵如油，下得满街流；滑倒解学士，笑死一群牛”的打油诗，相传为他童年之作。他出自寒门，传说与丞相对门而居。春节书“门对千棵竹，家藏万卷书”之春联，引起丞相不满，便令仆人削断院内竹子以难为解缙。解缙则在联后加“短”、“长”二字，为“门对千棵竹短，家藏万卷书长”，更加激怒丞相，最后竟拔光全院竹子。解缙又以“无”、“有”二字盖住联尾，为“门对千棵竹无，家藏万卷书有。”终使丞相折服，以礼相邀。这实际上反映了百姓的阶级倾向，他们总是把智慧和力量赋予自己的营垒，而解缙只是他们情感的载体，富有黏着力和依附性。

清代总纂《四库全书》的纪晓岚（纪昀）也是行尚滑稽的智者。传说他夏日乘凉袒胸露背，不期乾隆皇帝猝然

而至，他回避不及便躲至床下，良久乃问书童：“老头子走了没有？”不料乾隆有意捉弄，非但没走还要“请教”老头子何意。纪昀应对说：“‘老’乃长寿之意，‘头’为万物之首，‘子’是圣贤之称。”乾隆遂为之解颐，令其为纸扇题诗。纪书王之涣《凉州词》：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”纪因疾书，首句丢一“间”字，更不能涂改。乾隆请读之，纪即高声朗诵：“黄河远上，白云一片，孤城万仞山。羌笛何须怨？杨柳春风，不度玉门关。”再使乾隆启颜。

中国百姓就是这样在瓜棚豆架之下，暖房热炕之所，一代一代将中华民族的生活情趣、政治理想、道德规范、知识素养，用笑话的方式传承下来。中国的民间艺术和文献典籍则更加清晰地记叙了中国幽默的历史轨迹、表情方式和美学特征。

林语堂说：“幽默是一种心理状态。进而言之是一种观点，一种对人生的看法。一个民族在其发展过程之中，只要才能与理智横溢到足以痛斥自己的理想，幽默之花就会盛开，因为所谓幽默只是才能对自我进行的鞭挞而已。历史上的任何时期，人类一旦能够认识到自己的无能与渺小、愚蠢与矛盾，就会有幽默者产生。”^①的确如此，中国人的聪明才智绝不比其他民族逊色。因此，民间的游艺活动丰富多彩，极其活跃。特别于节日更是他们乐以解忧的大好

① 林语堂：《中国人》，浙江人民出版社，1988年版，第49页。

时机，竞技、游戏、体育、技艺等名目繁多。春节期间更有“社火”活动：秧歌会、高跷会、小车会、花灯、旱船、太平鼓、大头娃娃、幡会、大鼓会、气功、杂技、武术等，数不胜数。技艺的表演往往洋溢着滑稽、幽默的喜剧气氛。高跷里的虾兵蟹将、蚌精龟帅，各呈其态，积淀着初民征服自然、摹拟自然的喜悦。小车、旱船上的村姑与推车、撑船的小伙、艄翁之间，常有相互调侃的生活情态和动作。大头娃娃的面具，也多是喜相夸张的。

民间“社火”活动虽然和庆典、祭祀、宗教活动相关，但是，由于对现实人生的饕餮，早就淡化了它们当初的契机，成为纯然的一种群众游乐活动了。汉族中艺术和宗教的关系，远不如少数民族或其他国家那样密切和直接，它只是一种胚基或躯壳，老百姓再也不执著于其本来意义了。应该说，汉族百姓对艺术有浓重的消遣、娱乐意识，它们起始是自娱，而后是自娱与娱人相结合的。这就荡开了艺术的观念，凡是足以消遣、娱乐的技术、技能、技艺、技巧，统统被括进“百戏”范围，使“技”与“艺”并存，技融于艺，“艺”不离“技”。直至今天，在民间，没有“技”的艺术，不算是地道的艺术。纵观民族或民间艺术发展的历史，可以看出汉族百姓对于艺术宽泛而活脱的观念。“百戏”实乃“百技”，这是一个无所不包而又古老、模糊的观念。以后歌舞、音乐、戏曲、说唱等艺术门类，均由“百戏”而生，并分别从中划出，另立门户，“百戏”至今就成为“杂技”的古老庭院了。

宋代以降，城市经济发展，市民阶层壮大，勾栏、瓦肆林立，艺人成为一个独立的阶层以艺谋生，艺术成了商品行为，自娱转为娱人为主。于是，诸种艺术门类都在消遣、娱乐观念的引发下，在注重技艺、讲究形式、扩展容量的同时，无不致力于风格的轻松、趣味的丰富。喜剧和幽默就成为民族民间艺术突出的色调，也是它们魅力之所在。应该说，通俗艺术——群众艺术，最能反映出民族文化心理和民族传承性格。“中国人的幽默”也可从中窥测。

第二章

中国式的幽默——软中有硬

中国式的幽默，就表达方式说，可称之为软幽默，却又软中有硬，用一句话来概括，就是：“婉而多讽”。“婉”，指手段和风格的曲折、含蓄，即软的形态。“讽”，则指内容多近政治，多为伦理和道德的善意规劝，即硬的内容。

大体上说，有三种类型，或曰三条线索，可以反映中国人的幽默。一为文人，一为优伶，一为农民。文人的幽默，重理性，甚超脱，讲情趣，性温和，囿于知识阶层的狭窄生活范围，多在语言与文字之间游戏。优伶的幽默，或曰“滑稽”，是一种“借自嘲以嘲人”的机智，多针砭时弊，但意在补台，并无讽刺之狂飙，而有即景生情的妙趣。史籍里对优伶的记载较详，自古至今，一以贯之，有清晰的足迹可辨。又为文人与民间之桥梁，故影响甚广。据载，大约在公元前十几世纪夏桀时代，就有古优在民间活动。优从巫中分化出来。巫在初民阶段，或为部落、民族的领袖，有沟通人神之间情感交流的本领，往往代表神的意志，预兆吉凶。原始公社解体之后，部落或氏族兼并，胜利者的奴隶主，自是人权天授，“天人合一”。于是，“王”就被神格化取代了“巫”的领袖地位。巫降而成为高级奴隶，主持医、史、卜等职务，而其中劣者更降为优。“巫以愉神，优以愉人”，正是他们的社会分工。优多由侏儒等有生理缺陷的畸形人担任，并豢养于宫廷。“倡优”以歌舞为能

事，“俳优”以调笑为本领。优伶一直是汉族一切舞台艺术的滥觞。中国通俗艺术的喜剧倾向，当自古优而始。而农民的幽默则源出于生活，触及一切生活领域，以热情、纯真、明快、讽刺取胜，犀利的锋芒和巧妙的手法都对文人和优伶的幽默，有着深远、广泛的影响。从民间笑话、文人笔记和优伶语录中，可以看出三者的幽默个性的差异。

民间笑话是劳动人民的口头创作，以集体的方式加工、流传、保存。由于口传及其他一些社会原因，古代笑话大多佚失了，但从文人笔记和其他典籍里，仍可窥出某些历史形痕。先秦诸子的著作里，即记录了不少当时广为流传的佳篇。如嘲笑虚荣的“齐人有一妻一妾”，嘲笑精神胜利法的“以五十步笑百步”，以及“揠苗助长”等有哲理性的笑话，便被保留在《孟子》里。《庄子》一书中，处处表现出幽默和睿智。“庖丁解牛”、“望洋兴叹”、“井底之蛙”之类的成语，当是对民间笑话的浓缩。《韩非子》的说林和储说等篇，是为当时说客游说提供辩论资料的，如“滥竽充数”、“郑人买履”、“守株待兔”等，都被吸收保留至今。此外，如《战国策》、《吕氏春秋》等，也都记载了像“刻舟求剑”、“掩耳盗铃”一类风趣横生的笑话。魏晋以后，民间笑话多为文人笔记所保存，曹魏时期邯郸淳撰第一部笑话专集——《笑林》，而后笑话则为小说之别体，历代有续，蔚为大观，有名者不下百种。而文人有“清谈”之风，自六朝以来求“玄学”妙趣，讲“悟道”而后喜“禅机”，于是，与民间笑话风格迥异。试看《笑林》里的两则：

或人从之求丐者，不得以而入内取钱十，自堂而出，随步辄减。比至于外，才余半在，闭目以授丐者。寻复嘱云：“我倾家赡君（倾家荡产资助你）。慎勿他说，复相效而来”……

甲与乙斗争，甲啮下乙鼻。官吏欲断之。甲称乙自啮落。吏曰：“夫鼻高口低，岂能就啮之乎？”甲曰：“他踏床子（踩凳子）就啮之。”



《笑林》之一则：甲与乙斗争，

甲啮下乙鼻，官吏欲断之

十分吝啬却又装作极其慷慨的“汉世老人”，无比愚蠢却又自作聪明的糊涂官吏，都是人们相当熟悉的。民间笑话以它的敏锐和夸张，准确地把握了吝啬者多半自称大方、愚蠢者往往自作聪明的性格特征。那十文钱随步而减的动作，闭目以授的神态，貌似忠

厚嘱咐丐者的语言，几乎概括了一切吝啬鬼的特点。而回答“鼻高口低”是踩凳子自己咬鼻子的诡辩者，听来好像能自圆其说，实际是信口开河，顾前忘后。可以看出，民间幽默是带刺的玫瑰。试与文人幽默相比较：

东坡一日退朝，食罢，扪腹徐行。顾谓侍儿曰：“汝辈且道，中是何物？”一婢遽曰：“都是文章。”坡不以为然。又一人曰：“满腹都是机械。”坡亦未以为当。至朝云，乃曰：“朝士一肚皮不合时宜。”坡捧腹大笑。

——《调谑篇》

顾长康啖甘蔗，先食尾，人问所以，云：“渐至佳境。”

郝隆七月七日出，日中仰卧，人问其故，答曰：“我晒书。”

——《谐噱录》

苏东坡性豪放，喜谐戏，他对时政的不满不是通过直言讽刺，而是假借曲语自嘲的方式表现的。后两则都从生活行为里，寻求言外之旨的风趣。应该说“幽默”其实是一个相当模糊难辨的概念，它的宽泛含义是引人发笑的，



《笑林》之一则——“渐至佳境”

包括模拟、滑稽和机智。世所谓“讽刺”是一种否定性的笑，也必须以滑稽和机智为导体，没有丑物的自相矛盾和对矛盾巧妙的处理，讽刺不属幽默领域。世所谓“幽默”，是一种肯定性的笑，以轻松、含蓄和通达为特点，但也必须与滑稽相连，否则，幽默也难以酿造笑声。但幽默更温和，否定客体意在肯定主体，故多有自嘲——自我否定。而讽刺较激越，意在否定客体。可以说没有讽刺的幽默和没有幽默的讽刺，它们都是无法存在的。优伶的幽默可以窥测其民族特征。司马迁《史记·滑稽列传》记载了优孟、优旃、郭舍人等不少优伶的语录。如“贱人贵马”一则，谓楚庄王的爱马死了，欲以“大夫礼葬之”，群臣左右认为

不可，楚庄王则发怒说：“有敢以马谏者罪至死。”于是，朝廷内外怒不敢言。此时，优孟赶到，进门便大哭，说：“马是大王的爱物，怎能以一般大夫的礼仪葬之？应该用人君的规格！”接



楚庄王葬马

着，就提出了葬马的种种排场，并说：“只有这样，才能让各国诸侯知道，大王贱人而贵马！”庄王在优孟的叙说中发现了自己的过失，于是，听其策切马肉而食之。又如，秦末并六国之前，秦始皇欲扩大御园，多养珍禽异兽，当时也无人敢谏。优旃即说：“好！这个主意很好，多养珍禽异兽敌人就不敢来了。如果来则可放麋鹿用角把他们顶回去！”这当然也是荒唐的，秦始皇改变了自己的主张。而后二世继位，又要把城墙油漆，优旃也说：“漆城荡荡，寇来不能上！”二世也从中发现了自己的过失。这种乔作痴态的傻话，顺势而攻的方式，古代称为“滑稽”。它既能取悦人主，又能使其自悟；既给对方以台阶，又保全个人性命；谓“顺其所好，攻其所蔽”，委婉的讽刺以个人的荒唐言行表现，犀利的锋芒包在讽刺者的滑稽情态之中，可称为中国式幽默的历史传统。

一 软性的幽默

“软性的幽默”是一种温和、含蓄、蕴藉的深层次幽默。它唤起的是理性的愉悦，依靠由表及里的开掘和由此及彼的想象，通过审度与联想把握事物的本质、矛盾诸因素之间的联系，从而在悟性中体味言外之旨、弦外之音，所谓“言有尽而意无穷”，正是软性幽默的特征。中国古代文人多喜老庄之学，清谈与玄学成为魏晋以来文人风度和情趣的所向。而后佛学兴起，禅宗和释理也多与儒、道相渗透，追求体验和辩证的文人的思维方式，也多在“顿悟”中领略生活的哲理。因此，文人的幽默有智中见志、理趣结合、手段丰富的特点。以刘宋时期的《世说新语》为代表，历代文人多以笔记体记叙趣闻轶事，其中颇多幽默佳篇。被视为“末流小道”的“残丛短语”里也存有笑话一体。请看：

秦少章尝云：郭功甫过杭州，出诗一轴示东坡，先自吟诵，声振左右。既罢，谓坡曰：“祥正（即郭）此诗几分？”坡曰：“十分。”祥正喜，问之。坡曰：“七分来是读，三分来是诗，岂不是十分耶？”

——《调谑篇》

苏东坡对郭功甫诗作的揶揄，是通过先肯定后否定的曲折手法表现的。这是典型的软幽默。它追求的是“语趣”

后面的“情趣”。看来似嘲讽祥正，其实却显示了苏东坡的智慧。幽默和讽刺的区别，恰在于两者都有嘲讽的成分，但幽默的主导倾向意在肯定幽默者主体，而讽刺的宗旨则在否定被讽刺客体。再举一例：

一少年好作反语，偶骑马向邻翁索酒。翁曰：“我有斗酒，恨无下物。”少年曰：“杀我马。”翁曰：“君将何骑？”少年即指阶下鸡曰：“骑它。”翁笑曰：“有鸡可杀，无柴可煮。”少年曰：“脱我布衫去煮。”翁曰：“君将何穿？”少年即指门前篱笆曰：“穿它。”

——《笑禅录》

这里少年的智者形象，已经消融、淡化了老翁的怪吝性格，使讽刺的材料成为幽默的手段。少年的性格里反映着文人追求的情趣和意趣。再谈一则：

卢相迈不食盐醋。同列（同事的）问之：“足下不食盐醋，何堪？”迈笑曰：“足下终日食盐醋，复又何堪？”

——《谐噱录》

这和《庄子》的“子非鱼焉知鱼之乐”，“子非我焉知我不知鱼之乐”的机辩，几乎是一脉相承的。理趣后面所显示的是文人的性灵。

客造主人，见其畜有鸡，殊无饕客（请客人吃）意。乃指鸡曰：“此禽有六德，君闻之否？”主人曰：“只闻鸡具四德，不闻六德。”客曰：“君若舍得，我亦吃得。这是二得（德），岂非六德？”

——《雪诗谐史》

鸡之四德谓：其貌堂堂，称“文”；敢斗强敌，曰“武”；保护同类，称“仁”；每日报晓，曰“信”。虚加“二德”，雅俗相谐，盖非为引主就范，实则是谐戏朋友的一种雅谑。

道学者曰：“天不生仲尼，万古如长夜。”刘谐曰：“怪得羲皇（伏羲皇帝）以上人，尽燃烛而行。”

——《谐丛》

这是以所谓的史实，揶揄对孔子作用的夸大。这种绝对化的认识，在绝对化的佐证下反而自陷泥沼。

一人对客夸富曰：“我家无所不有”，因屈两指曰：“所少者，只天上日、月耳。”语未绝，家童出曰：“厨下无柴。”其人复屈一指曰：“少日、月、柴。”

——《精选雅笑》

只缺日、月，突增一柴，吹牛者陡然自天而降，其情趣不止于对空谈者的讥嘲，更在于敏锐察觉并对比其行止的能力。

至于幽默的类型、风格、手段，则由于中国文化悠久，语言文字优美，文人又囿于他们的生活范围，往往倾注全部情趣于其中，或从字形、字音、字义入手，创作种种语言文字游戏的幽默，如字谜、对联、酒令等，或从诗文词赋的文体中，生发出有趣的诗体、赋体。

二 中性的幽默

于软性幽默外，优伶多擅中性的幽默。多半是缘事而

发，联系时政，是一种“批龙麟于谈笑，息蜗争于顷刻”的讽刺。它潜藏着讽刺、揭露的目的，又采取机智、巧妙的手段，往往将急切之意化为蕴藉之语，讲究效果，并不尽以淋漓酣畅为目的，但也决不退缩使俳谐成为“谰语”。它也是典型的中国式的幽默，古代被称为“滑稽”。唐代司马贞在《史记索隐》中说：“以言捷辩之人，言非若是，说是若非，能乱同异也。”崔浩说：“滑，音骨；稽，流酒器也。转注吐酒，终日不已。言出口成章，词不穷竭，若滑稽之吐酒。”可见“滑稽”就是在似是而非、流利机辩的玩笑语言中，曲致委婉地表达优伶们的政见。

古代的优伶多养于宫廷，作为统治者的玩物。“俳优”以调笑为主，其“优语”只具幽默的色彩，还不是独立的艺术活动。至唐代则有“参军”的形式，有“参军”和“苍鹘”两个喜剧形象，通过对话或争辩的形式有意制造笑料，采取一问一答、一主一从、一智一愚，所谓“咸淡见义”的对比和映衬手法，使这种形式成为类似后世对口相声那样的喜剧艺术。出现了一批如黄幡绰、李可及等杰出的艺人。宋代则在“参军”的基础上发展为“滑稽戏”或曰“宋杂剧”，角色也由两人发展为“五花”，但中心人物仍是由“参军”转化而成的“副净”、由“苍鹘”转化而为的“副末”——“副净色发乔、副末色打诨”，“发乔”指形体和面部表情的痴态，“打诨”指语言和思想的睿智。内容和表演虽更丰富、更靠近后世的戏剧，但依然是“咸淡见义”的格局。尔后元代中国有了成熟的戏曲形式——北

杂剧，宋金时期的民间戏曲——南戏也颇流行，副净和副末以及由它们转化而成的丑角，都始终成为戏曲角色的行当，穿插戏曲情节之中，也时而跳出戏剧情节之外，插科打诨，风



李可及“都是夫人”

趣横生，使中国戏曲始终具有喜剧的色调。不少名丑也创造了许多幽默的精品。

中性幽默的特点之一，曰“顺势而攻”，即“顺其所好，攻其所蔽”。不正面直接地否定对方的谬误，而是沿其逻辑引申发挥，在放大其谬误实质的同时，使其自悟，从而达到规劝的目的。前曾提到的“贱人贵马”、“漆城荡荡”诸例皆是。兹再举两例：

元宗尝令左右，提优人黄幡绰入池复出。幡绰曰：“向见屈原笑臣，尔遭圣明，何遽至此？”

——《酉阳杂俎续集》

屈原因楚怀王无道，投汨罗江而死。元宗戏辱黄幡绰，幡绰假屈原之口谓：“你遇圣明君，何沿我之覆辙？”实是指元宗与怀王同样无道。这是一种“骂人不吐核儿”的机智，保全了自己，也隐刺了元宗。

庄宗尝与群优戏于庭，四顾而呼曰：“李天下，李天下何在？”新磨遽前，以手批其颊（打他的嘴巴）。庄宗失色，

左右皆恐，群伶亦大惊悚。共持新磨，诘曰：“汝奈何批天子颊？”新磨对曰：“理（治理）天下者，一人而已，复谁呼耶？”于是左右皆笑，庄宗大喜，赐予新磨甚厚。

——《五代史记》

后唐庄宗与唐明皇一样，是个喜声色、善粉墨登场的玩闹皇帝。他扮演角色，呼唤“李天下”，名优敬新磨乘机而上，直批其颊，并以“理天下”（“李天下”的谐音）只庄宗一人之“谀词”，打得庄宗听后反喜而不怒，真是智语胜过周瑜，使皇帝亦如黄盖——“愿打愿挨”。

“顺势而攻”需有随机应变的机敏，因此，优伶幽默的另一特点便是即兴创作，见景生情，有明显的现场性效果。请看近世戏曲名丑刘赶三的一段“现挂”——即兴插入的台词：

赶三既以艺著，升平署总馆（宫内掌管戏剧的机构）招为供奉。一日，慈禧命演《十八扯》。饰皇帝（剧中串演皇帝），临入座，忽吊场曰：“汝看吾为假皇帝尚能坐，彼真皇帝日日侍立，又何曾得坐耶？”缘慈禧与德宗（光绪）结怨，待德宗极苛，每观剧，慈禧后坐堂中，而令德宗侍立于侧，视同仆妾。故赶三为之鸣不平也。慈禧为掩众口，自是赐德宗坐焉。

刘赶三为光绪皇帝鸣不平，是在一个消遣、娱乐的剧场氛围中以玩笑的方式进行的，故能奏效。由于优伶来自民间，又受宫廷生活的熏陶，有文人士子的帮助，其解颐笑语往往深蓄浅出，雅俗共赏，体现了民族幽默化俗为雅、

雅中出俗、雅俗相衬的另一特点。请看北齐名优石董桶曲解《论语》一例：

动筒（董桶）又尝于国学中看博士论难云：“孔子弟子达者（学问有成的）有七十二人。”动筒因又问：“达者七十二人，几人已着冠？”博士曰：“经传无文。”动筒曰：“先生读书，岂会不解孔子弟子着冠者有三十人，未着冠者有四十二人？”博士曰：“据何文以知之？”动筒曰：“《论语》云：‘冠者五六人’，五六三十也；‘童子六七人’，六七四十二也。岂非七十二人？”座中大悦，博士无以应对。

雅俗相合，实是中国民族幽默在运用语言上的特征，也是整个民族艺术由俗而雅，雅后再俗的发展历程。

三 硬性的幽默

“硬性”，盖指色调鲜明，风格粗犷，情感酣畅，内容也多以讽刺性见长。请看：

一官好酒怠政，贪财酷民，百姓怨恨。临卸篆（交出官印），公送德政碑，上书：五大天地。官问：“此四字是何用意？令人不解。”众绅民齐声答曰：“官一到任时，金天银地；官在内暑时，花天酒地；坐堂听断时，昏天黑地；百姓含冤的，是恨天怨地；如今交卸了，谢天谢地。”

——《嘻谈录》

“五大天地”概括了一切贪官污吏的嘴脸。这不是轻松

的调笑；而是挟带着滚雷与响箭，有血与火的拼杀。硬性的幽默是压迫的产物，是民族刚毅性格的象征。再看：

新官赴任，向吏胥曰：“做官事体当如何？”吏曰：“一年要清（清白），二年半清，三年便浑。”官叹曰：“教我如何熬得到第三年！”

——《广笑府》

这里的“硬性”是剥开本质，直刺灵魂。文官如此，武将亦然。再举一例：

一武官出征，将败，忽有神兵助阵，反大胜。官叩头询神姓名，神曰：“我是堵子（箭靶）神。”官曰：“小将何德，敢劳堵子尊神见救？”答曰：“感你平昔在教场，从不曾一箭伤我。”

——《笑府》

对于世态炎凉的揭露也是淋漓尽致的，诸如自私、虚伪、庸俗、悭吝，对帮闲者的无耻、虚妄、势利、阿谀，以及统治者内部的你欺我骗、尔虞我诈的关系等，也都多所触及。“硬性”，亦指与政治生活和伦理道德的贴近。请看：



《嘻谈录》之一则“五大天地”

一人，性极鄙吝，道遇溪水新涨，吝出渡钱，乃拼命涉水。至中流，水急冲倒，漂流半里许。其子在岸旁，觅舟救之。舟子索钱，一钱（十分）方往，子只出五分，断价良久不定。其父垂死之际，回头顾其子大呼曰：“我儿，我儿，五分便救，一钱莫（不要）救！”

——《广笑府》

儿子议价要看父亲眼色，父亲以钱为命，哪顾生死，真是“有其父必有其子”！这种吝啬肯定是其为富不仁性格的一部分。不独对于统治者毫不留情，就是民族或民间的种种劣性，如懒惰的恶习、迷信的思想、愚昧的行为、蠢笨的作风、僵化的头脑等，也多不留情面，给以中肯的规劝。如懒妇只吃了丈夫套在她自己脖子上的半面大饼，因懒得转动另半面而饿死的笑话，便是以死告诫人们懒惰的危害。吹牛撒谎也是民间所厌恶的，笑话就直接揭露其荒谬：

甲曰：“家下有大鼓一面，每击之，声闻百里。”乙曰：“家下有牛一只，江南吃水，头靠江北。”甲摇头曰：“哪有偌（这样大的）牛？”乙曰：“不是这一只牛，怎撑得这一面鼓？”

——《笑府》

硬性幽默实是化愤怒为嬉戏的艺术，民间自有丰富的经验。其一谓“寓庄于谐”的抒情方式；其二谓“以正衬反”的表现方法；其三谓“虚中见实”地对生活进行概括。寓庄于谐，就是把严肃的思想感情，通过诙谐、轻松的形

式表现出来，做到悲剧与喜剧的结合。这当然是一种既高明又聪明的抒情方式。如前面提到的“堵子助阵”等，其在战场的失败命运是不可避免的，但笑话却令他反败为胜，这一轻松的表现正是对其怨怒之情的变形，表明了讽刺者居高临下俯视丑物的清醒和否定态度，是一种鞭辟入里又不着痕迹的挞伐。以正衬反，在于以鲜明的对比揭示丑物的思想和行为逻辑。试看：

甲乙两呆人偶吃腌蛋。甲讶曰：“我每常吃蛋，甚淡，此蛋因何独咸？”乙曰：“我是极明白的人，亏着你问着我。这咸蛋就是腌鸭子（咸水鸭）生出来的。”

——《笑得好》

一人被其妻殴打，无奈钻在床下。其妻曰：“快出来。”其人曰：“大丈夫说不出去就不出去。”

——《笑赞》

鹞子追雀（小鸟），雀投入一僧袖中，僧以手搦定（捏住）曰：“阿弥陀佛，我今日吃一块肉。”雀闭目不动，僧只说死矣。张开手时，雀即飞去。僧曰：“阿弥陀佛，我放生了你吧。”

——《笑赞》

明明愚蠢却故作聪明，明明“惧内”却自称“大丈夫”，明明贪婪、残酷，却口口声声“阿弥陀佛”，这正是一切反面形象的行为特征，也是笑的魅力与来源之所在。

虚中见实，乃是通过夸张和变形突出、强调形象的特征。虚，指大胆的形象；实，指事物的本质。请看：

有上酒店而嫌其酒酸者，店人怒，吊之于梁。客过问其故。诉曰：“小店酒极佳，此人说酸，可是该吊？”客曰：“借我一杯尝之。”既尝毕，攒眉（绌目）谓店主人曰：“可放此人，吊了我罢！”

——《笑林广记》

酒酸不许人说，这本身就是夸张的；竟为了封住人嘴，把客人吊了起来，这更是夸张的。及至第三者尝后，居然提出放了他把自己吊起来，更是夸张到无以复加的程度。但酒酸的情形却是十分突出了。这种夸张其实只是放大事物的倍数，鲁迅先生称为“廓大”。有时“廓大”仍不足以传达形象的特点和讽刺者的感情，便采取极度夸张——变形的方 式。请看：

齐有病忘者，行则忘止（停），卧则忘起。其妻患之，谓曰：“闻艾子滑稽多智，盍往师之？”其人曰：“善。”于是乘马挟弓矢（矢，箭）而行。未一会，内逼，下马而便焉。矢植（插）于土，马系于树。便迄，左顾而睹其矢，曰：“危乎！流矢奚自（哪里射来的箭）？几乎中余（我）！”右顾而睹其马，喜曰：“虽受虚惊，乃得一马。”引辔将旋（归），忽自践（踩）其所遗粪。顿足曰：“踏却犬粪，污吾履（鞋）矣，惜哉！”鞭马，反向归路而行。须臾抵家，徘徊门外曰：“此何人居，岂艾夫人所寓（住）邪？”其妻适见之，知其又忘也，骂之。其人怅然曰：“娘子素非相识（本来不相识），何故出语伤人？”

——《艾子后语》

这即是民间流传的“健忘症”的笑话。乍听以为荒诞不经，一个人记忆力再坏，也不至于顷刻之间忘掉一切，把自己的箭当流矢，把自己的大便当狗屎，连妻子也视为路人吧！但仔细分析，却把健忘的表现集于一人，突出其性格和行为的程度，给人留下深刻印象，虚和实呈相反相成的效果。再看一例：

三人同卧，一人觉腿甚痒，睡梦恍惚，竟于第二人腿上竭力抓爬，痒终不减。抓之愈甚，遂至出血。第二人手摸湿处，认为第三人遗溺（尿）也，促之起。第三人起溺，而隔壁乃酒家，榨酒声滴沥不止，以为已溺未完，竟站至天明。

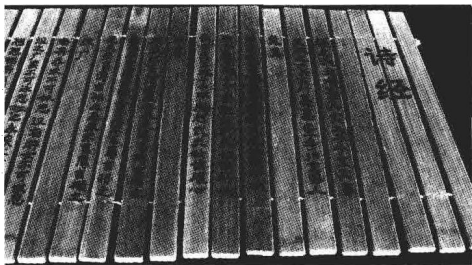
——《笑府》

变形就是荒诞，而荒诞则成为硬性幽默的突出线条，其概括性和哲理性也往往在荒诞性中体现。

第三章

幽默理论的政治和道德色彩

中国并无系统的幽默理论，只散见于古籍的只言片语中，如一些笑话专集的“序”与“跋”等。大体涉及两个方面：一是与政治和伦理道德的关系，一是艺术表现的技巧和手段。中国的传统观念认为，文艺不仅是表情达意的自娱行为，更且是“说理”、“言志”——思想教育的武器。正是从“教化”的目的出发，孔子提出诗可以“兴、观、群、怨”。“怨”即是讽刺，对现实和时政的批评。为了使批评更为温和，孔子认为：“谏有五，吾从讽之谏”。这是因为它比正谏、降谏、忠谏、戇谏更安全，也更易奏效。他说：“不谏则危君，固谏则危身。危身而终不用，则谏亦无功矣。”这当然是把幽默政治化了，作为“观风俗”、“知得失”——体察民情，调整统治杠杆的参照。因此，即使孔子删诗，也还保留了《诗经》里“伐檀”、“硕鼠”、“墙有茨”等脍炙人口



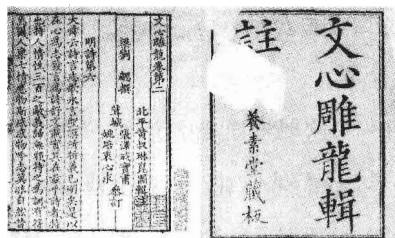
《诗经》

的诗篇。大概也由于教化的目的，司马迁的《史记》里有“滑稽列传”，表彰了古优们的讽谏行为，说：“淳于髡仰天大笑，齐威王横行。优孟摇头而歌，负薪者得以封。优旃临楼槛疾呼，陛楯得以半更。岂不伟哉！”司马迁比孔夫子

更倾向这被侮辱与被损害的一群人，这大概和他个人的境遇有关。《文心雕龙》的作者刘勰在其“谐隐篇”里，也提出了幽默的价值和标准。他说：“古之嘲隐，振危释急。虽有丝麻，无弃菅蒯。会义适时，颇益讽诫，空戏滑稽，德音大坏。”“振危”和“释急”是幽默的社会功能，“适时”而绳之以德，是幽默的理性规范。



《史记》



《文心雕龙》

因此，在内容和形式的关系上，总是把内容的道德尺度放在首位，而把形式的轻松程度只作为其表现的躯壳。庄与谐的关系，正如礼与乐的关系一样，“礼以节身，乐以发和”，谐只是庄的一种润滑剂。刘勰在“谐隐篇”里提出了“辞倾义正”的原则。《诗经·卫风·淇奥》里也说：“善戏谑合，不为虐兮。”“谑而不虐”既是道德标准，也是审美原则。而后笑话的《序》里也对此多做补充。明代赵星南《笑赞》题词里说“可以谈名理，可以通世故”。清石成金《笑得好》自序里提出：“正言闻之欲睡，笑话听之恐后”。这都是把教与乐互为里表、相系而谈的。

当然，也有反传统的叛逆者喊出相反的声音，特别是明清以降，资本主义思想萌发，也正是幽默艺术尤其繁荣

的时期。诸如注重通俗文艺的明代冯梦龙，在其《笑府》序里就说：

经书子史，鬼话也，而争传焉。诗赋文章，谈话也，而争工焉。褒讥伸抑，乱话也，而争趋避焉。或笑人，或笑于人，笑人者亦复笑于人，笑于人者亦复笑人，人之相笑，宁有已时！……古今世界，一大笑府，我与若皆在其中，供人话柄，不话不成人，不笑不成话，不笑不话不成世界。

这就彻底否定了“教化”的限制，而使感情在幽默世界里得到自由。对于幽默的具体类型，古代也仍由内容出发，视其讽刺的色调而有因人而异的分法，缺乏艺术品性的辨析。清代陈皋谟有《笑倒》一本，内附《半庵笑政》一篇，可视为幽默理论的纲要，触及了幽默艺术的内部规律、主体与客体的关系。内分“笑品”、“笑候”、“笑资”、“笑友”、“笑忌”诸项。“笑品”或指笑的品级或格调，下列“利齿”、“工模仿”、“善复删”、“翻腐为新”、“勿作意”、“一语解纷”几类。“利齿”和“工模仿”，意指语言机巧和模拟表现对幽默的不可或缺作用。“善复删”则指言简意赅，“简洁是天才的姐妹”。“化腐朽为神奇”自是幽默雅俗共赏、奇巧结合的表现本领。“勿作意”和“一语解纷”，指既要自然本色又要犀利准确。“笑候”，指笑的环境范围。幽默需要主体与客体的默契，需要心境和情绪。该项下列“淋雨恼人”、“客舟”、“久旅将归”、“乍失意”等，都是强调主体的审美心理。“笑资”，为幽默的素材，

如“口吃人相骂”、“乡下人着新衣进城”、“听醉语”、“村夫掉书袋”、“和尚发愁”、“帮闲客做足恭状”等，都是把握了滑稽的本质——形式与内容、目的与手段的矛盾，应该说很有见地的。“笑友”列举了“名姬”、“知己”、“属意人”、“名优”、“羽流”诸种，意在强调幽默的群体性，和谐的氛围和消闲的心境，当是幽默产生的心理因素，也是喜剧抒情的必要条件。“笑忌”则以道德规范提出幽默不能与教化相牴牾。诸如“刺人隐事”、“笑中刀”、“涉阉政”、“侮圣贤”、“令人难堪”、“先笑不已”、“寓炎凉”、“牵强”等，既有传统的道德尺度，也有表现幽默的方式，有局限性也有经验谈。《半庵笑政》是我国笑话理论不可多得的佳篇，也是民族幽默理论的论纲。此外，优伶和戏曲理论中的“科诨”，也有理论价值。“科”，指喜剧性动作；“诨”，指幽默化语言。它们被认为是表演艺术里醒人心神的“人参汤”，对戏剧节奏的调节，对与观众感情的交流，对烘托或反衬戏剧内容的喜剧和悲剧气氛，对实现戏曲表演的虚拟性和间离效果，都有不容忽视的价值。

第四章

古籍和文字里的幽默

一 文人幽默类型论略

（一）佳语

佳语俗称“美谈”，与流行的趣闻、轶事一样，往往依附于一定的历史人物，具有可信性。又皆为肯定性内容，实是文人风骨和民族灵魂的生动写照。请看《隋唐嘉话》中的一则：

卢尚书承度，总章初考（考核）内、外官。有一官督运，遭风失米。卢考之曰：“监运失粮，考中下（下等）。”其人容止自若，无一言而退。卢重（推重）其雅量，改注曰：“非力所及，考中中（中等）。”既无喜容，亦无愧色。又改注曰：“宠辱不惊，考中上（上等）。”

卢对运粮官的考核，顷刻间三易其词，失职者反无动于衷。在卢的自相矛盾中，使人感到他由盛怒而平和、由感情而理智、由本来对立到设身处地为人考虑的自我检讨过程。卢所重视的已经不是事实本身，而是对方的精神境界了。这种考核既有喜剧性又有深刻性，幽默的情趣在卢的自我否定中得以流露。

佳话取史笔，简约而丰富，实是对正史的形象补充。请看有关苏东坡的一则：

先生临钱塘日，有陈诉负（欠）绫绢二万不偿者。公

呼至询之（叫来问他）云：“某（我）家以制扇为业，适（正）父死，而又自今春以来，连雨天寒，所制不售（卖不出去），非故负（故意欠账）也。”公熟视久之，曰：“姑取汝所制扇来，吾当为汝发市也。”须臾扇至，公取白团夹绢二十扇，就地执笔作行书、草书及枯木竹石，顷刻而尽。即以付之曰：“出外速偿（还）所负（欠）也。”其人抱扇泣谢而出。始踰府门，而好事者争以千钱一扇，所持立尽。后至而不可得者，至懊恨不胜（不尽）而去。遂尽偿所逋（账都还了），一郡（县）称嗟，至有泣下者。

——《春渚纪闻》

苏东坡性豪爽，体恤百姓，一生坎坷，而九死不悔。他不是理案，而是在助民。他一挥而就的画笔和助人还债的方式，都情趣盎然，意蕴无穷。再看《不下笔编》里的一则：

邑父母（本县县太爷）杨公为械由，宰（治理）山阴三年，性仁慈，甚有循政（守法有政绩）。康熙五十六年致政（辞官）归，吏民走送，哭泣不绝。有民谣云：“归囊不著（没有）一钱行，三载其留慈父名。落得小民几多泪，包将归去作人情。”……又：昔嘉兴许应逵守东平，临调去，百姓感恩，多泣送者。迨夕许至逆旅，谓其仆曰：“为吏无所有，只落得百姓几滴泪耳。”仆叹曰：“阿爷囊中不著一钱，好将眼泪包回去做人事（人情）送亲友。”许为一拊掌（因此拍巴掌）。杨公殆类是欤？

为官三年，两手空空；一包眼泪，权作人情。这是含

泪的笑，也是纯洁的笑，是最廉价也是最珍贵的礼品。幽默在一反常态中道出清廉之士的高尚情操，这在黑暗腐败的封建社会实是一道通彻透体的光柱。梁绍壬《两般秋雨庵随笔》里有几则对联，亦可视为佳话：

余屡次入都，皆寓京官宅内，亲见诸公窘状。领俸米时，百计请诿。出房租日，多方贷质（借钱）。偶阅《宋稗类钞》，章伯镇学士云：“任京职有两般日月：‘望月初请料钱，觉日月长；到月终供房租，感日月短。’可见此风自古已然矣。”

虽度日维艰，然有雅兴对联，自嘲以解忧，嘲讽世态亦在自嘲之中。佳话誉为“美谈”，诚不谬也。

（二）雅谑

雅谑，即文明的玩笑。文人靠语言的诙谐，往往假自嘲而嘲人，使戏谑寓有雅韵。请看《语林》里的一则：

石中立喜滑稽，天禧中为员外郎。时西域献狮子，畜于御园。日给羊肉十五斤。石率同列往观，或曰：“吾辈忝与郎曹（帝王侍从官，郎即殿廊），反不及一兽。”石曰：“汝何不知分（不知深浅），彼乃苑中狮子，吾曹外郎（槽外狼）耳，安可并（怎可相提并论）耶？”

“曹外郎”谐“槽外狼”，词义的转换揭示了人不及兽的道理，自嘲又使讽刺锋芒含而不露。这种玩笑近于揶揄，感情也被理性而深化，不动声色的后面是声色俱厉。再看两则：

吾乡华雨棠先生通申韩之学，有名公卿间。常曰：“吾长子才庸而糊涂，故使其出仕；次子才敏而练达，故使其治家。”闻者莫不笑之。虽为戏言，实抒怀抱。

——《履园丛话》

宋太祖尝面许张思光为司马长史，敕竟不下。张乘一马甚瘦。太祖见之，问曰：“卿马何瘦，给粟多少？”张曰：“日给粟一石。”上曰：“食粟不少，何瘦如此？”张曰：“臣许（许愿）而不与（给）。”明日即除司马长史。

以上两则，看似玩笑，实含讥嘲。庸子出仕，颖子治家，反映了仕途的污浊，为吏者皆平庸之辈，是对时政的高度概括。但它并无激愤之情，反而以玩笑释之，幽默的通达和轻松自含蓄有趣语言出。后者含沙射影，“许而不与”一语双关。雅谑需要智慧，也启迪智慧，太祖的顿悟即从联想而得。

梁绍壬在《两般秋雨庵随笔》里说：“意不可不露，亦不可太露；故不宜赋而宜比兴也。”他还提出“急切言之，蕴藉出之”的道理。雅谑，正是化直言为比兴，融急切为蕴藉的生动形式。似露不露，若即若离，不独是幽默的奥秘，也是一切艺术魅力之所在。

（三）警句

警句即格言，古谓“箴言”。《左传》有“工诵箴谏”一语，强调警句的规劝性。一般说来，警句并不尽为幽默，但所引起的理性愉悦有盎然的生活趣味。有些警句也时而

采取诙谐的形式。《大唐新语》记载：“裴学本好谐谑，为户部郎中。时左仆射房玄龄疾甚（病重），省郎将问疾（看病人），学本戏曰：‘仆射病可（好了），须问之；既甚矣，何须问也。’有洩其言者。既而随列候玄龄，玄龄笑曰：‘裴郎中来，玄龄不死矣’。”裴郎中并不随世就俗，把对上属的慰问当做调整人际关系的礼仪，而是拨表触本，把看望当做对人心的关怀。病人膏肓，看也无济；康复有望，才能关怀有益。这种戏言实是警句的变体，表现了裴氏的坦诚和率真。宋《鹤林玉露》记载：“昔有仆嫌其妻之陋者。主翁闻之，召仆至，以银杯瓦碗各一，酌酒饮之。问曰：‘酒佳乎？’对曰：‘佳。’‘银杯者佳乎，瓦碗者佳乎？’对曰：‘皆佳。’主翁曰：‘杯有精粗，酒无分别，汝既如此，则无嫌（别嫌）于汝妻之陋（丑）矣！’仆悟，遂安其室。”把妻子比为器皿，虽不尽准确，但“杯有精粗，酒无分别”的道理则是带有格言性的，俗谓“话粗理不粗”即是此意。

警句积淀着生活，劳动群众多有体悟，文人学士亦不脱俗。“绍祖宗一脉真传克勤克俭，教子孙两行正路惟读惟耕。”这是清代大学问家王士禛置于素屏之上的箴言，往往以对联或诗歌的形式书之于壁、诉之于口。“衣百结之袖，扞虱自如；柱九节之筇，送鸿而去。”这是孙仲益所作《山居上梁文》中的联语（《鹤林玉露》），安贫乐道、虚怀若谷的情趣自俗语中出。明田汝成《西湖游览志余》，记贾似道、叶梦鼎、马廷鸾饮酒行令。似道云：“我有一局棋，付与棋师，棋师得之，予我一联诗：‘自出洞来无对手，得饶

人处且饶人。’”廷鸾对云：“我有一竿竹，付与渔翁，渔翁得之，予我一联诗：‘夜静水寒鱼不食，满船空载月明归。’”梦鼎云：“我有一张犁，农夫得之，予我一联诗：‘但存方寸地，留与子孙耕。’”三人的联语实是哲理的对话，对贾似道似有隐讥之意，取哑谜的形式，得警句的义理。请看：

吾郡石门吴梁园比部政，督学贵州，实心校士，以主持风教自任。堂上碑名云：“穷极勿贿卖关节，苦极勿需索供应，忙极勿抛掷文字，怒极勿凌虐生童。”

——《冷庐杂识》

方伯公素不喜修炼之说，恒揭（常张贴）“宁静澹泊”四字于壁，读书眠食外，惟瞑坐调息而已。尝有答侯晋阳一绝云：“向予（我）何事容颜好，曾受高人秘法传。打叠身心无一事，饥来吃饭倦时眠。”

——《池北偶谈》

以上两则皆为养生之道，深蓄浅出，大俗大雅，至情至理，趣味全在实话实说。

杭州吴山有售秘法者，一人以三百钱购三条，曰“持家必发”、“饮酒不醉”、“生虱断根”。固封慎重而与（给）之。云：“此诀至灵，慎勿浪（随便）传人也。”归家视之，则曰“勤俭”、“早散”、“勤捉”而已。大悔恨，然理不可易，终无能诘难也。

——《冷庐杂识》

江湖小贩以人人皆知但未必人人能做到的公理，惩罚

了冀希侥幸成功的世俗之辈。警句，果有出人意料之外，又在情理之中的妙趣。警句的幽默不在道理的玄奥，而在机窍的浅显。

（四）戏谑

“戏谑”近于“雅谑”，但不似后者那样追求雅兴，也不尽是玩弄技巧的语言文字游戏，而是在仕途的紧张政治环境和较为狭小的生活圈子里，追求宽松与和谐。厌烦了一本正经的冷面，从而把个人的真性情、真心境毫不掩饰地表现出来的一种调剂。因此，它不能不以更为嬉戏的形式，透露他们的情志和意趣。请看：

丞相王公之夫人郑氏，奉佛至谨。临终嘱其夫曰：“即死，愿得落发为尼。”及死，公奏乞赐法名师号，敛以紫方袍。王荆公（王安石）之子雱，少得心疾，逐其妻，荆公为备礼嫁之。好事者戏之曰：“王太祝生前嫁妇，郑夫人死后出家。”人以为异。又，工部郎中侯叔献妻悍戾，叔献既殂（死），儿女不胜其酷（虐待），诏（皇帝令）离之。故好事者又曰：“侯工部死后休妻。”

——《澠水燕谈录》

三者的反常结局，反映了他们或其亲属的生前愿望，都有超脱尘俗，追求现实世界不可企及的自由意味，也烙印着宋时一般权贵的某些生活影痕。

贡父晚苦风疾，与子瞻数人小酌，各引古人语相戏。子瞻戏贡父云：“大风起兮眉飞扬，安得壮士兮守鼻梁。”

座中大噱，贡父恨怅不已。

苏东坡以当年刘邦“大风歌”体，揶揄贡父晚境，语近嘲讽，意在调侃，实是挚友之间无拘无束的情感沟通。

张文宝，永州人，博学有文。从子仲达以诗一轴手（交给）文宝，自炫“鹭鸶诗”最为得意。云：“沧海最深处，鲈鱼初得时。”文宝云：“更宜雕琢。”仲达云：“如何雕琢？”文宝云：“诗固佳矣，但鹭鸶脚太长耳。”仲达赧服。

——《澠水谈燕录》

“脚太长耳”，一语破的地击中了牵强对仗、过甚其词的拙诗，玩笑润饰了否定的锋芒。

宗室赵子正监永静军，耽酒嗜书礼，而喜人奉（奉承）己。有过客执觚（酒杯）而前，正遇赵于案挥翰（执笔写字）自得。客自旁视再三，而叹美其妙。赵举首视之，曰：“汝亦知书（懂得书法）耶？”客曰：“小人亦尝（曾）留心学书，窃观太保之书，虽王右军（王羲之）复有不及者。”赵诘之曰：“汝玩（笑话）我耶！”曰：“某尝观《法书》云，王书一字入木八分。今太保之书，一落笔则入木十分，岂不为过于右军耶！”坐人皆赏其机中（机敏恰当），为之绝倒。赵亦笑而遣之。

——《春渚纪闻》

过客夸而不诬，并不全面评价其书法，只在“入木八分”与“入木十分”一点上比拟，赵瞎使劲而失其神的可笑之处，不言自明。再看一则：

陈文惠善八分书，点划肥重，自是一体，世谓之“堆

墨书”，尤宜施之题榜（匾）。镇郑州日，府宴，伶人戏以一幅大纸浓墨涂之，当中以粉笔点四点。问之何字也。曰：“堆墨书‘田’字。”文惠大哂。

堆墨为体，过甚则丑。优伶的夸张意在刺其矫揉造做。

宋江夏（汉口）王义恭性爱古物，常遍就朝市求之。侍中何勗已有所送，而征索（索求）不已。何甚不平，尝出行，于道中见狗枷（狗的脖索）犊鼻（牛鼻子铁圈），乃命左右取之还，以箱擎送之。笈曰：“承复需古物，今奉李斯狗枷，相如犊鼻。”

——《因话录》

嗜古如癖，无论真伪，狗枷、犊鼻附会于李斯和司马相如身上，即为珍宝。其可笑之处在于附庸风雅，而实则鄙俗。

有朝士陆东，通判苏州而权（代理）州事。因断流罪，命黥（刺字）其面，曰（写道）：“特刺配某州牢城。”黥毕，幕（属官）中相与白（说）曰：“凡言‘特’者，罪不至是，而出于朝廷一时之旨。今此人应配矣，又特者，非有司所得行。”东大恐，即改“特刺”为“准条”字，再黥之，颇为人所笑。后有荐东之才于两府者，石参政闻之，曰：“吾知其人矣，得非权苏州日，于人面上起草者乎？”

——《东轩笔录》

以法“黥面”，这种对罪犯的处罚甚为残酷。而法无定则，执法如戏，朝刺夕改，竟如文人起草文稿，胡乱涂改。石氏的戏谑既形象生动又有嘲讽意味，但只以玩笑形式表

现。《因话录》记载，唐代有“搜访抱器而不求闻达者”，但是“不求闻达科者”却奔驰入京。这种自相矛盾的号召和行动，都嘲弄了文人“待贾而沽”的虚伪，以及朝廷“德旨”的荒唐。

往年士大夫好讲水利，有言欲涸梁山泊以为农田者。或诘之曰：“梁山泊自古巨泽，广袤数百里，今若涸之，不幸夏秋之淤，行潦四集，诸水并入，何以受之？”贡父适在座，徐曰：“却于泊之旁凿一池，大小正同，则可以受其水矣。”座中皆绝倒，言者大惭。

——《宋朝事实类苑》

据云，这是对王安石“改革”的谐谑——脱离实际，自作聪明，只有以实话实说、一语破的的戏谑，使人们在解颐的同时而解悟。

（五）字戏

字戏是语言文字游戏的一个方面。在音和义之间，或同音假借，或婉转意会，诸如析字、离合、藏头、缩脚以及字谜等皆是。文人还善于姓名自嘲，《太平广记》里即有记载：

吴薛综见蜀使张奉嘲尚书令阚泽姓名，泽不能答。薛综下行乃云：“‘蜀’者何也，有‘犬’为獾，无‘犬’为‘蜀’，横目勾身，‘虫’入其腹。”奉曰：“不当复嘲吴耶？”综应声曰：“无‘口’为‘天’，有‘口’为‘吴’，君临万邦，天子之都。”于是众坐喜笑，而奉无以对也。

——《启彦录》

这是三国时吴蜀之戏，“口”、“天”为“吴”，“犬”、“蜀”为“獨”。“蜀”上有“横目”，“勾身”内有“虫”入。趣味在离析自然，出口成章。再看一则“姓名嘲”：

北齐徐之才封西阳王。时王诘与之才嘲戏。之才即嘲王诘姓曰：“王之为字，有‘言’则‘诘’，近‘犬’则‘狂’，加‘头足’而为馬，施‘尾角’而成‘羊’。”诘无以对。又尝宴宾客，时卢元明在座，戏弄之才姓云：“卿姓徐字，乃‘未入人’。”之才即嘲元明姓卢字：“安‘亡’为‘虐’，在‘丘’为‘墟’，生‘男’成‘虜’，配馬成‘驴’。”嘲元明二字：“去头则是兀明，出颈则是无明，减半则是无‘目’，变声则是无‘盲’。”元明亦无以对。

——《启彦录》

“王”、“盧”二字因笔画的增减、位置的变动，变声的读法而生发出许多趣味。文人有此雅兴亦有此之本领，表现方法和手段极为丰富。

北齐王元景为尚书，性虽懦缓，而每事机捷。有奴名典琴，尝旦（天亮）起，令索食，谓之解斋。奴曰：“公不作斋，何故尝云解斋？”元景徐（慢慢）谓奴曰：“我不作斋，不得为解斋；汝作字典琴，何处有琴可典？”

字嘲成了语戏的材料，主仆之间的关系也借此得以调节。

此类谐隐有谜语之趣，谜面和谜底也是婉而多讽的。宋时文人不乏倜傥之辈，苏东坡常和友人相互“攻讦”，以资笑谑。他和作鼓子词的赵令畴，即以“生于不土之里，

而咏无言之诗”以寓“畴”字。宋初聂崇义精礼学，其友郭忠恕曾嘲其姓：“近贵全为聩，攀龙即作聩，虽然三个耳，终是末为聪。”聂也反唇相讥，曰：“有三耳犹胜蓄二心”，讥“忠恕”二字。（《澠水燕谈录》）王安石最喜字戏，于挚友刘贡父（刘敞）说：“刘敞不值一分文。”贡父也以“安石”两字嘲文：“失女便成宕，无‘宀’真是妒，下交（字的下半部结合）误真如，上交误当宁。”一时传为佳话。

字嘲贵在贴近自然，是文人消遣解闷的一种文字幽默。

（六）药名诗

“药名诗”为文字游戏之一种，源自民间，盛于民间，亦为文人所属意。借中草药名以铺排游戏，有隐语、譬喻的趣味。敦煌所发现的《伍子胥变文》即有其和浣纱女的一段对话，嵌有药名：

其妻时作药名诗问曰：“妾是什茄（家）之妇细辛，早仕于梁，就礼未及当归，使妾闲居独活。菁莪薑芥，泽泻无怜，仰叹槟榔，何时远志……”

“细辛”、“当归”、“独活”、“远志”等皆为药名。盖药草如人之名，多有寓意，故排列成趣。

利用药名作赋咏诗并不始自唐代，东汉时即有离合体。《三国志·姜维传注》引孙盛《杂记》云：“初姜维诣亮，与母相失，复得母书，今求当归。维曰：良田百顷，不在一亩；但有远志，不在当归也。”便以“当归”、“远志”两

味药名穿插在彼此交往中，但似无嬉戏之目的。这种“尽出新意，改立别名”的趣语，自然会影响到文人诗词，类似典故一般。梁文帝药名诗云：“朝风动春草，落日照横塘。重台荡子妾，黄昏独自伤。独映合欢被，惟飘苏合香。石墨聊书赋，铅华试作妆。徒令惜萱草，蔓延满空房。”其中的“合欢”、“苏合”、“石墨”、“铅华”、“萱草”、“蔓延”等皆是药名。梁元帝、庾信、沈约等人也各有其诗。唐代此风日盛，张籍答鄱阳客诗云：“江皋岁暮相逢地，黄叶霜前半夏枝。子夜吟诗问松桂，心中万事喜君知。”不仅句句有药名，且风格近于戏谑。但严格说来并无幽默意味，只是对语言和文字的一般游戏。宋代文人幽默意识渐强，往往语含禅机，诗含哲理。江少虞《宋朝事实类苑》、吴处厚《青箱杂记》里，都有描述当时善作药名诗陈亚的记载：

陈亚，扬州人，仕至太常少卿，年七十卒，盖近世滑稽之雄。尝著药名诗百余首行于世。若“风月前湖近，轩窗半夏凉。棋怕腊寒呵子下，衣嫌春暖宿纱裁。”及赠祈雨僧云：“无雨若还过半夏，和师晒作葫芦瓢”之类，极为脍炙。又尝知祥符县，亲故多借车马。亚亦作药名诗曰：“地居京界足亲知，借借寻常无歇时。但看车前牛领上，十家皮没五家皮。”览者无不绝倒。亚常言药名用于诗，无所不可，而干运曲折，使个中理，在人之智思耳。或曰：“延胡索可用乎？”亚曰：“可。”沉思久之，因朗吟曰：“布袍袖里怀没刺，到处迁延胡索人。”此可赠游谒穷措大。闻者莫不大笑。

亚与章郇公同年友善，郇公当车由将用之，而为言者所抑。亚作药名“生查子”陈请献之曰：“朝廷叔擢贤，旋占凌霄路；自是隣陶人，险难无移处；也知没药疗饥寒，食薄何相误；大幅纸连粘，甘草归田赋。”亚又别成药名“生查子”《闺情》三首。其一曰：“相思意已深，白纸书难足；字字若参商，故要槟榔读；分明记得约当归，远志樱桃熟；何事菊花时，犹未回乡曲。”其二曰：“小院雨其凉，石竹生风砌；罢扇尽从容，半下纱窗睡；起来闲坐此庭中，滴尽珍珠泪；为念婿辛勤，去折蟾宫桂。”其三曰：“浪荡去未来，踟蹰花频换；可惜石榴裙，兰麝香销半；琵琶闲抱理相思，必拨朱弦断；拟续断来弦，待这冤家看。”亚又自为亚字谜曰：“若教有口便哑，且要无心为恶；中间全没肚肠，外面强生棱角。”此虽一时俳谐之词，然所寄兴亦有深意。

——《青箱杂记》卷一

以上除最后一段为字戏外，余皆为药名诗。多智巧别致，不乏诙谐诗趣。“但看车前牛领上，十家皮没五家皮”，把亲朋图小惠而无耻的丑行，讽刺得亦属畅快。“延胡”一首，措句与立意皆佳。“生查子”三首也甚贴切、自然。排列药名源于民间，宋代“百戏”里有说“百花名”、“百草名”、“百药名”的语戏，相声至今也有“报菜名”、“影戏名”的“贯口”节目，通过流利、连贯的吟诵，夸饰喜剧的风格和语言的魅力。药名诗和打油诗一样，是诗歌追求“猛浑”的一种表现。

（七）语戏

“药名诗”只能借助汉字形、音、义特点，进行一般语言文字游戏。而语戏，要有具体的语言环境，灵活多变、随意而发的机巧与适当的交流对象。中国语戏有先秦诸子“游说”四方，话藏机锋、语含哲理的传统，有魏晋以来文人“记言则玄远冷峻，记行则意高瑰奇”的“清淡”遗风，有自唐而盛儒道释“三教论衡”——相互争雄和彼此渗透的“玄理”、“禅机”的影响。因此，语戏就不仅在表面语言趣味上掠取，也还潜藏着对生活底蕴的寻觅，以及用于精神超脱的自我解嘲。

隋河间郡刘焯之从姪炫并有儒学，俱犯法被禁。县吏不知其大儒（大学问家）也，咸与之枷著。焯曰：“终日枷中坐，而不见家。”炫曰：“亦终日负枷坐，而不见妇。”

——《启颜录》

“枷”、“家”和“负”、“妇”的谐音，表明了他们虽尴尬亦能自慰的幽默情趣，懊丧则在自嘲中消释。

尚书白居易应举，初至京，以诗谒著作顾况。况睹姓名，熟视白公曰：“米价方贵，居亦弗（不）易。”乃披卷，首篇曰：“离离原上草，一岁一枯荣。野火烧不尽，春风吹又生。”却嗟赏曰：“道得个语，居即易矣。”因为之延荐，声名大振。

——《幽闲鼓吹》

顾况似以姓名嘲白居易，实借题暗讥米价之涨，及看

到充满生机的诗篇，则顿时为诗才和诗意所振奋，由“居亦弗易”到“居即易矣”的转变，富有幽默意味。



白居易塑像

有问唐酒价者，对以三百，引杜诗“速来相就饮一斗，恰有三百青铜钱。”唐酒价见于《唐会要》，正元三年，京城榷酒斗百五十，比子美时已减其半。汉昭时卖酒升四钱，又何贱也。岂古之升斗小耶？

——《猗觉寮杂记》

以歪解诗文的语戏，讥自汉以降的酒价日增，“古之升斗小耶？”更是枪里加鞭，融进了讽刺意味。《北梦琐言》讥一孝廉讲解《论语·为政》“三十而立”一句说：“仆方知古人淳朴，年至三十，方能行立。”也是以对孔子大不敬的口吻，嘲笑其对人生历程凝固、僵化的看法。《东轩笔录》、《宋朝事实类苑》里都记叙了王安石面黑，友人劝其以园荇洗脸去黑，王便以孔子对宰予昼寝的语势说：“天生黑子予，园荇其如予何！”也是借经典以自嘲的语戏。

欧阳修以民间起名多以贱物的民俗，巧妙地回答了问者的质疑。

一日，郭（震）致简子任公（介）曰：“来日请餐晶饭”，任不晓厥旨，但如约以往。将日中，方具粝（粗米）饭一盂，芦菔、盐各一盘，余更无别物。任曰：“何者为晶

饭？”郭曰：“饭白，芦菔白，盐白，岂不是晶饭？”任更不复较，强勉食之而退。任一日复致简于郭曰：“来日请啖羹饭。”郭亦不晓厥旨（什么意思），亦如约以往。迨过日中，迄无一物，任答曰：“昨日已曾上闻。”郭曰：“何也？”任曰：“饭也毛（没有），芦菔也毛，盐也毛。只此便是羹饭。”郭大噉而退。



欧阳修塑像

——《宋朝事实类苑》

任对郭恶作剧的惩罚，以“一报还一报”的同样形式，甚至“迄无一物”，只说所食之饭菜俱毛（没），便更捷便地回敬了对方。

吴人孙山，滑稽之才也。赴举他郡，乡人诩以子偕往。乡人子失意，山缀榜末，先归。乡人问其子得失。山曰：“解名尽处是孙山，贤郎更在孙山外。”

——《过庭录》

“名落孙山”乃科考落第之典故，这里的语趣在于并不直说，把一种并不美好的情态描绘得颇为动听。于是，语言表里不协而产生喜剧性失调。昔有以“久旱逢甘雨，他乡遇故知。洞房花烛夜，金榜题名时”四句诗，描绘人生得意之四种情况，甚是生动、鲜明。宋时有好事者以相反

之四句反衬人生失意之状：“寡妇携儿泣，将军被敌擒。失恩宫女面，下第举人心。”也可掬当时社会情态之一般。语戏，反映文人风雅的谈吐，妙在既有酸腐气也有对酸腐气的嘲弄，实是一种自嘲的幽默意识。

（八）趣诗

趣诗当是唐宋以降诗词盛行，律诗、绝句深入群众，名篇、名家成为口碑，人们对其进行调侃的一种变体。李肇《国史补》下云：“初，诙谐自贺知章，轻薄自祖咏，颖语自贺兰广、郑涉。其后，咏字有肖听，寓言有李纾，隐语有张著，机警有李舟、张戣，歇后有姚岷、孙叙羽，讹语影带有李直方、孤独申叙、题目人有曹著。”以上提到的代表形式和人物，都是和诗体相关的幽默品类。即是说，只有当正体达到了形式峰巅，才有可能出现对其进行模仿、补正，或进行调侃、嘲弄的变体：变体的趣味也只在整体的观照下产生。唐代的“打油诗”即是以“顺口溜”形式，对风格严肃的文人诗风的调侃。“十七字诗”——后世称为“三句半”或“瘸腿诗”，也是正体过滞过滥时，以不整齐“五五五二”的形式，对过于板滞的“豆腐块”式诗体的突破。它们也大都源自民间，为“俗”对“雅”的挑战。文人亦效仿以自娱。

吾乙未同年中有失貂皮暖耳（耳套）者，时严冬忍冻患甚。同榜一友，改崔颢《黄鹤楼》诗嘲之云：“贼人已偷帽套去，此地空余帽套头。帽套一去不复返，此头千载光

油油。寒眸历历悲燕市，短鬓凄凄类楚囚。九十春光何日至，胸包权戴使人愁。”

——《万历野获编》

此即是套用名篇格局的打油诗。诗人当年面对长江话别友人的激荡情感，被油滑、琐细的具体事物取代。严肃的事态释然处之，轻松的情状严肃处之，都能产生喜剧性趣味。

苏州月舟和尚犯奸，长州知县闻其能诗，以鹤为题。诗曰：“素身洁白顶园朱，曾伴仙人入太虚。昨夜藕花池畔过，鹭鸶冤却我偷鱼。”释之。又一妇以夫盗牛事犯，上县尹诗云：“洗面盆为镜，梳头水当油。妾身非织女，夫倒会牵牛。”免其罪。

——《戒庵老人漫笔》

以上两首也属“歪诗”。和尚犯奸的猥亵情态，却以成仙乘鹤的圣洁画面为题。诗人的幽默才能在于顺势而击，先以正笔写鹤之伴仙人太虚而就是这只“素身洁白顶园朱”，竟在修长的鹭鸶脚下偷鱼贪吃。后一首利用谐音，以“妾身非织女”引出“夫倒会牵牛”的妙句。

南京大理少卿宜兴杨公复能诗，有盛名，其家僮往往于玄武湖壩取萍藻为豚（猪）食。吴思庵时握都察院章，以其密迹所事拒之。杨答以小诗云：“太平隄下后湖边，不是君家祖上田。数点浮萍容不得，如何肚里好撑船？”盖谚有云“宰相肚里好撑船”。此尝闻诸节之。

——《水车日记》

这首诗略有怨刺，虽然语势似乎轻松，但后面的谴责

已绝非事实本身了。

趣诗变体依据“理儿不歪，笑话不来”的道理，可在形式上变化多端。前曾提及“久旱逢甘雨”诗句，后人即多以增变。《万历野获编》记载明代“山阴王对南相国，每一句上加两字，曰十年，曰万里，曰和尚，曰教官”，则更突出了喜剧情势。呈：“十年久旱逢甘雨，万里他乡遇故知。和尚洞房花烛夜，教官金榜题名时。”后又有人改为：“甘雨又带珠，故知为所欢。和尚选驸马，教官得状元。”更是喜上加喜。而后复又转喜为悲：“雨中冰雹损稼，故知是索债人。花烛娶得石女，金榜以复试除名。”快事又带来了灾难。

嘉靖间，吾郡城缙有遭大祸，及穷窘挫辱者，里中士人为口号诮之。反古语以示意曰：“书中自有千钟粟，汤通判家中啜薄粥。”汤以明经罢官归，而酷贫也。“书中自有黄金屋，赵主事被和尚打得哭。”赵甬江少保时尚为郎，以占寺基，为髡辈（和尚）所殴也。“书中有女颜如玉，陈进士被徐秀刖（砍）了足。”陈第后请假归，淫于徐妇，潜与谋杀其夫，为所觉见戕，其时先断一脰也。“书中车马多如簇，钱举人独身去踟蹰。”钱居贫不克具舆马，又蹇步不良于行也。此先大义为预言，其名则不尽纪矣。

——《万历野获编》

“大义为预言”而名实不副，既是对预言至理的嘲弄，也是对被预言所戏弄的知识阶层的嘲弄。“千钟粟”与“啜薄粥”，“黄金屋”与“打得哭”，“颜如玉”与“刖过足”，“车如簇”与“走踟蹰”，都是对立而失调的，洋溢着“打

油诗”的谐趣。

曾公鹤龄，永乐辛丑会试，与浙江数弟子同舟，其人率年少狂生，议论锋出。曾为人简默，在众中若无能者，各举书中疑义问之，逊谢不知，皆笑曰：“愚夫也，偶然与荐耳。”共呼“曾偶然”。已，众不第，曾抡大魁，乃寄以诗曰：“捧领乡书谒九天，偶然趁得浙江船。世间固有偶然事，不意偶然又偶然。”

——《玉堂丛话》

诗以“偶然”的趣句提领观照，前后呼应，如同乐篇中的主旋律反复出现，而每至一处又旨在言外风趣横生。原来简默不语的曾某，并非狂生眼里的白痴，偶然实不偶然也。以诗调谑为文人雅兴的表现，元明以来亦不绝如缕。

陈太史嗣初家居，有求见者称林逋（林和靖）十世孙，以诗为贄。嗣初留之坐，自入内手一编（从屋里拿出一本书）。令其人读之，则《和靖传》也，读至“终身不娶，无子”，客默然。公大笑，口占一绝以赠云：“和靖先生不娶妻，如何后代有孙儿。想君必是闲花草，未必孤山梅树枝。”客惭而退。

——《玉堂丛话》

这个冒充林逋后代的骗子当场受窘，本“以诗为贄”，又因诗而难堪。而且比喻典雅得当，清新可喜，喜剧情状可见。

趣诗体式多样，联句亦为一体，妙趣在于几人同联、合作中相互振发诗情。请看：

闻学士夫妇挈女登梅楼赏雪，群婢皆赐酒，行觞令，以“黑白分明”为令。闻公首唱：“鸟鹊争梅一段香”，夫人接句：“寒窗临帖十三行。”诗婢对一句：“点点杨花落砚塘。”屏后二婢出，一云：“佳人美目顾相盼”，一云：“对局围棋打劫忙。”又一婢云：“古漆瑶琴新玉轸。”闻公击节，大加奖赏。末婢偏用拗体一句，曰：“阳沟滑翻豆腐浆。”公怒，罚跪饮，谓是黑白不分耳。

以拗体结句正是诗章科诨的流行风气，从而形成类似“打油诗”的喜剧格局。前数句正言危辞句句垛起，符合“黑白分明”又联系雪景的题旨，后一句却白而又俗以不伦不类的飞来情势，冲垮了层层垛起的正经气韵，从而产生跌落下来的喜剧意味。“阳沟滑翻豆腐浆”，不是黑白不分而是黑白对比复又合二为一的妙句，是趣诗的“诗眼”。“打油诗”是诗歌雅俗相谐的产物，白而有味，俗不伤雅，非有深厚的功底和洒脱的情致不能写好。《履园丛话》有诗：“金腿蒙君赐，举家大笑欢。柴烧三担尽，水至一缸乾。肉似枯荷叶，皮同破马鞍。牙关三十六，个个不平安。”描绘诗人苦中作乐、自我解嘲的景况。打油体为自由体，形式不拘，可以增字：“一笔好字，二等才情，三斤酒量，四季衣服，五字围棋，六出昆曲，七字歪诗，八张马钩，九品头衔，十分和气”，自一而十描述了诗人的生活情趣，亦有文字游戏的影痕。还可以续字：“一笔好字不错，二等才情不落，三斤酒量不吐，四季衣服不当，五字围棋不悔，六出昆曲不推，七字歪诗不迟，八张马钩不煮，九

品头衔不选，十分和气不俗”。增添评点更使游戏富有气韵。《归田琐记》里有：“一命之荣称得，两片竹板拖得，三十俸银领得，四乡地保传得，五十嘴巴打得，六角文书发得，七品堂堂靠得，八字衙门开得，九品补服借得，十分高兴不得”的“十字令”一首，雅谑之语含有箴言。增字法也多变化，递增亦是一格：“一曰红，二曰圆融，三曰路路通，四曰认识古董，五曰不怕大亏空，六曰围棋马钧中中，七曰梨园子弟殷勤奉，八曰衣服齐整言语从容，九曰主恩宪德满口常称颂，十曰座上客常满樽中酒不空。”不仅一韵到底，而且字数随数俱增，语戏的倾向就更突出了。

名胜古迹多有闲人题壁。曾有人观后复题一诗，曰：

满墙都有屁，

为何崩不倒？

那边也有屁，

所以抵住了！

这种趣诗，对乱涂鸦者是多么大的讥刺，当令乱题壁者却步也。

（九）敏对

“敏对”是文人之间即景生情、你唱我和、脱口而出、随即成趣的一种“语戏”或“字戏”。它有时采取“趣联”既工整又诙谐的对仗形式，但又不拘一格，并不执意追求趣联的形式趣味，而旨在机敏迅速，随意而答却又切合当时情景的现场性效果。

晋明帝十余岁，未为太子，元帝坐之膝上，问曰：“日与长安孰近？”答曰：“日近。”复问之：“何言日近？”答曰：“举头见日，不见长安。”帝异之。明日，对群臣复问之。答曰：“日远长安近。”元帝甚惊，问曰：“何以与昨日之对有异？”答曰：“只闻人从长安来，不闻人从日边来。”帝愈奇之，立为太子。

——《独异志》

明帝童年的敏对，在于随机应变却又顺理成章，从矛盾的不同方面阐释事物的多样性。因此，敏对的语言虽不尽风趣，敏对者的性格却显机智，而机智中必含潜在幽默。

杜工部在蜀，醉后登严武之床，厉声问武曰：“公是严挺之子否？”武色变。甫复言：“仆乃杜审言儿。”于是少解。

——《唐摭言》

严武为杜甫挚友，武镇剑南

时甫因避乱常往严府。严武童时仅八岁即手刃其父之妾，其父挺之以为年幼是“戏杀”，武却严正指出其宠妾贱己母的过失。这里杜甫突然揭出他“凶手”的老底儿，当然使他大惊。待到气氛骤然紧张时，话锋却突然一转，说他是杜审言的儿子，原来只是语戏，并无潜在寓意。于是，这



杜甫塑像

种自唱自和亦成为敏对之一种。

蔡攸初以淮康节领相印，徽宗赐曲宴，因语之曰：“相公公相子。”盖是时京（蔡京）为太师，号“公相”。攸即对曰：“人主（指皇帝）主人翁。”其善为谐语如此。

——《老学庵笔记》

吴僧赞宁，国初为僧录，辞辩纵横，人莫能屈。时有安鸿渐者，文词隽敏，尤好嘲咏。尝街行遇赞宁与数僧相随，鸿渐指而嘲曰：“郑都官不爱之徒，时时作队。”赞应声曰：“秦始皇未坑之辈，往往成群。”皆善捷对。

——《宋朝事实类苑》

晋刘道真遭乱，于河侧与人牵船。见一老姬操橹，道真嘲之曰：“女子何不调弄机杼，因甚傍河操橹？”女答曰：“丈夫何不跨马挥鞭，因甚傍河牵船？”又尝与人共饭素盘舍中，见一姬将两小儿过，并著青衣，嘲之曰：“青羊引双羔。”妇人曰：“两猪共一槽。”道真无语以对。

——《启颜录》

以上三则为君臣、僧儒、文野之间的敏对，出击者咄咄逼人，以势取胜；反击者从容自若，举重若轻，反而以加倍的偿还深化了敏对的机趣。

顾临学士，魁伟好谈兵，馆中戏谓之“顾将军”。一日，同馆诸公游景德寺，至寺前柏林，雨暴作，顾戏同舍林希曰：“雨中林学士。”遽答曰：“柏下顾将军。”

这则敏对夹有字戏，以林谐淋，以顾谐顾盼之“顾”，于是，两人雨中站立的情状就脱颖而出。

寇莱公在中书，与同列戏云：“水底日为天上日”，未有对。而会杨大年适来白事，因请其对。大年应声曰：“眼中人是面前人。”一座称为的对。

——《能改斋漫录》

寇准的上联难在同物同境上，并无寓意。大年的回对甚吻合，又略有敬奉寇准之意，故一座欢悦。

唐辛郁，管城人也。旧名太公，弱冠，遇太宗于行所。问：“何人？”曰：“辛太公。”太宗曰：“何如旧太公？”郁曰：“旧太公，八十始遇文王，臣今适年十八已遇陛下，过之远矣。”太宗悦，命直中书。

——《御史台记》

唐太宗随意就姓名而戏，辛郁则见机而作，佯称自己胜过姜尚，实谀太宗英明过于文王，竟因此而高升。可见仕途之偶然，亦可见敏对所洋溢的才思和雅趣。

（十）趣联

趣联为楹联之一种，与“敏对”类似，都以应对的工整和情趣取胜。但前者多即兴之作，趣味也多在应对的语言环境中体现。而趣联是个人情态的表现，多有哲理和箴言潜藏其中，趣中有理，有诗人对生活的评价和态度。明李诩《戒庵老人漫笔》记载：“苏州夏考功愈，清介而贫。松江钱学士溥在京时，除夜（除夕）同沈在夏宅，当作一春联，求沈写之。曰：‘座上无氍，且喜身安心内乐’。方构思下句，夏遽云：‘吾已得之矣。’对曰：‘门前有粟，谁

怜眼饱肚中饥。’盖其家对仓而居故也。钱至新正三月，送米六十石。”这一合作的对联，句虽工仗，意却迥异。上联作者无衣食之虞，故知足常乐。下联作者面仓而居，却家中无粟，故有愤愤之情。该书还载：“江西郭希颜，十三岁中乡举，在场屋（考场）作文甚捷。监场布政见其递卷尚早，呼前，出一对云：‘纸糊屏风千个眼’。对曰：‘油烧蜡烛一条心’。”上下联各有所指，而形式工整，映衬鲜明。“福建戴大宾十三中乡举，十一二时出考科举，同辈见其少，谓曰：‘小朋友如此年就要作官，做到何官？’答曰：‘做阁老’。众戏出一对云：‘未老思阁老’，应声云：‘无才做秀才。’众哄然大笑，知反为所伤也。”以上两则亦可视为“敏对”，以现场效果取胜。趣联如敏对一样，境界和意趣全在下联拓出，非神完气足，一语破的不可。清梁章钜《归田琐记》记叙朱竹垞先生尝为施粥厂作联云：“同是肚皮，饱者不知饥者苦；一般面目，得时休笑失时人。”这里既有对比和概括，也有慨叹和规劝，趣味里有生活的意蕴。该书还记载贵州某一驿馆有联云：“满眼尽穷黎，奚忍多用一夫，误他举家生活”。“两头皆险路，何不缓行几步，积君无限阴功。”其中有表层义亦有潜在义，妙在痕迹不露，天然生趣。谈迁《北游录》有联云：“宽一分则民受赐一分，取一文则官不值一文。”记叙了海宁张津做官的志向，分文之间亦不是数列的对偶，而潜藏着官品与人性的准则。《楹联丛话》记载郑板桥解甲归田，有雅士李啸村者赠联。板桥先观上联为“三绝诗书画”，而下联未敢遽启。因宋时契丹使者

曾以“三才天地人”的上联，企图难倒苏东坡，坡以“四时风雅颂”解之。此下联为“一官归去来”也，堪称巧对与趣联。“三绝”与“一官”皆郑氏之行径与性情耳。请看：

陈见三，苏州人。卖药邗上，以此起家。开有青芝堂药铺，为扬州第一家。买邓侍郎休园为别业，捐同知衔。每遇喜庆宴会，辄著天青褂、五品补服，居然以缙绅自命。有轻薄子制一联赠之云：“五品天青褂，六味地黄丸。”

下联是至今尚很流行的药名，为这位捐班出身的五品官员，做了极其生动而形象的注脚。对仗工整而境界全出，饶有趣味。上则摘自梁章钜《楹联丛话》。该书还载：“有集《四书》语为典肆（当铺）联云：‘以其所有，易其所无，四境之内，万物皆备于我；或曰取之，或曰无取，三年无改，一介不以与人。’”既贴切又寓意，是对《四书》的揶揄，也是对典当本质的嘲讽。《北游录》记清代吏部堂曰：“功名身外事，大就何妨，小就何妨；富贵眼前花，早开也得，晚开也得。”虽不是移典入联，但化典为联也盎然有趣。也有上联为俗语下联为典故相映成趣者：“风不出，雨不出；歌于斯，哭于斯。”以上联之俗衬下联之雅。《柳南随笔》有如下则：

崑山归元恭先生，狂士也。家甚贫，扉破至不可阖，椅败至不可移，俱以苇萧缚之。遂书一匾曰：“结绳而治”。又除夕署其门槛云：“一枪戳出穷鬼去；双钩搭进富神来”。

荒诞不经的联语表现了玩世不恭、苦中得乐的达观生活态度。“扫雪呼僮，莫认今朝点卯；轰雷请客，都知昨日

逢丁”（《楹联丛话》），这是写在大堂上使严肃的法庭略添和谐生气的一副对联。又如《池北偶谈》所记：

世传夏忠靖公奉使江南，与给事张某共事。一日张登厕，公戏之曰：“解衣脱冕而行，给事给事。”张应之曰：“弃甲曳兵而走，尚书尚书。”

也是借用经典名句，连同对方职衔，在上厕所时相互戏谑。“佛言不可说，不可说；子曰如之何，如之何。”以经语对儒典，既有眼前寓意，又对佛儒开以玩笑，趣味全在“不可说”和“如之何”的模糊语言之中。“自在自观观自在，如来如见见如来。”相传乃书于浙江普陀寺之联，有观照如来时之自在心情，以及如来自在恬淡的神态。“茅屋三间，坐由我，卧由我；里长一个，左是他，右是他。”也是借诙谐语言以显自重之情，以及对里长卑琐而孤立地位的讥讽。“心中无半点事，眼前有十二孙。”把安贫乐道的晚年田园心境一笔勾出。“心中无半点事，半生不曾完粮；眼前有十二孙，十个未经出痘。”则别异其趣，又对田园生活给以奚落。“爱民若子，执法如山。”本可为清官自寓之联，而无名子则续曰：“爱民若子，牛羊父母，仓廩父母，供为子职而已矣；执法如山，宝藏兴焉，货财兴焉，是岂山之性也哉。”又以翔实的注脚阐述了格言的虚伪和丑陋。“王好货，不论金银铜铁；寅属虎，全需鸡犬牛羊。”是对名唤王寅的县令的嘲谑。“放开肚皮吃饭，立定脚跟做人。”虽俗而性情坦荡，据云曾书于清代某相国之家。“三间东倒西歪屋，一个千锤百炼人。”有铁匠生活的描述，也有其铮铮

的刚直性格（以上均摘自《楹联丛话》）。《池北偶谈》载：“李空同督学江西，有一生姓名偶同，李出句云：‘蔺相如，司马相如，名相如，实不相如。’生应声云：‘费无忌，长孙无忌，公无忌，我亦无忌。’”这是由姓名相同而引出几位古人，趣味在于“名相如，实不相如”、“公无忌，我亦无忌”的转义方面。《坚瓠集》云：“吴门有富翁乡居者，求杨南峰书门对。此翁之祖为人仆，南峰题曰：‘家居绿水青山畔，人在春风和气中。’”“家人”二字藏头，暗讽其仆人出身的根底，亦为有趣之一手法。天津牛稔文太守，为子娶妇。纪文达公，与太守为中表兄弟，送喜对一联云：“绣阁团圆同望月，香闺静好对弹琴。”纪文达以“对牛弹琴”暗隐其中。

趣联不仅书于官邸府第、寺庙观庵，还书于勾栏瓦舍、茶楼酒肆，使广告性和趣味性融为一体。请看酒肆趣联几则：

沽酒客来风亦醉；卖花人去路还青。

入座三杯醉者也；出门一拱歪之乎。

铁汉三杯脚软；金刚一盞摇头。

请看药铺趣联：

乾湿脚气四斤丸；偏正头风一字散。

三朝御裹陈忠翊；四代儒医陆大丞。

戏台趣联：

把往事今朝重提起；破工夫明日早些来。

父老闲来消白昼；儿童归去话黄昏。

闻弦歌之声，贤者亦乐此；见羽毛之美，乡人皆好之。

或为君子小人，或为才子佳人，登场便见；有时欢天喜地，有时惊天动地，转眼皆空。

古今人何遽不相及；天下事当作如是观。

凡事莫当前，看戏何如听戏好；为人须顾后，上台终有下台时。

理发趣联：

到来尽是弹冠客；此去应无搔首人。

虽然毫末技艺；却是顶上功夫。

不教白发催人老；更喜春风满面生。

磨砺以须，问天下头颅几许；及锋而试，看老夫手段如何。

茶肆趣联：

四大皆空，坐片刻无分尔我；两头是路，吃一盞各自东西。

欲把西湖比西子；从来佳茗似佳人。

以上皆雅俗相谐、实中有虚，实际是中国人民热爱生活、洋溢诗情的生动写照。

二 古代著名优伶掠影

（一）石董桶——错经解颐的高手

石董桶是南北朝时期北齐高祖钟爱的优伶。他以歪解经典擅长语言文字游戏而影响了后世的幽默艺术。南北朝

时期儒教生根，佛教初兴，道教兴起的“玄学”也在知识阶层流行。三教论衡，时比高低。常有“博士论经”阐发各自哲理，却又每执一端，形而上学。石董桶具有超脱与叛离意识，不以经典为训，更不泥古虔诚，常以戏言趣语对自恃才高的学士进行调侃。《启颜录》里记载：

北齐高祖尝以大斋日设聚会，时有大法师开讲，道俗有疑滞（犹疑）者，皆即论难。石董桶最后论义，谓法师曰：“且问法师一个小义，佛常骑何物？”法师答曰：“或坐千叶莲花，或乘六牙白象。”董桶云：“法师全不读经，不知佛所乘骑物。”法师问曰：“檀越读经，佛骑何物？”董桶答曰：“佛骑牛。”法师曰：“何以知之？”董桶曰：“经云：‘世尊甚奇（骑）特’，岂非骑牛？”座皆大笑。

“特”有二义：一是独特，二是公牛。董桶以谐音曲解的方式，诘难了讲经者，开了一个小小玩笑。

又谓法师曰：“法师既不知佛常骑牛，今更问法师一种小事：比来每经之上，皆云：‘价值百千两金’，未知‘百千两金’总有几斤？”法师遂无以对，一座更笑。

高祖又尝集儒生会讲，酬难非一。董桶后来，问博士曰：“先生，天有何姓？”博士曰：“天姓高。”董桶曰：“天子姓高，天必姓高。此乃学他蜀臣秦宓，本非新义。正经之上，自有天姓。先生可引正文，不须假托旧事。”博士曰：“不知何经之上，得有天姓？”董桶云：“先生全不读书，《孝经》亦似不见，天本姓‘也’。先生可不见《孝经》云：‘父子之道，天性也。’此岂不是天姓？”高祖

大笑。

“天姓‘也’”，既是对博士“天人合一”谀词的否定，也是对高祖本人神圣地位的揶揄。这里，董桶的“歪才”在他的实学基础之上。幽默之难在于广览多读而又见机生发，这也正是近世喜剧艺术贫薄而肤浅的原因之一。

董桶的辩驳和语言技巧都臻上乘，而且对后世戏曲丑角和相声的歪解包袱，影响很深。《启颜录》记载：“高祖尝令人读《文选》，有郭璞游仙诗，嗟叹称善。诸学士皆云：‘此诗极工，诚如圣旨。’董桶即起云：‘此诗有何能！若令臣作，即胜伊一倍。’高祖大悦，良久，语云：‘汝是何人？自言作诗，胜却郭璞一倍。岂不合死！’董桶即云：‘大家即令臣作，若不胜一倍，甘心合死。’即令作之。董桶曰：‘郭璞游仙诗云“青溪千余仞，中有一道士”，臣作“青溪二千仞，中有两道士”，岂不胜伊一倍？’高祖始大笑。”

石董桶是运斤用斧雕塑语言的巨匠，往往平中见奇，出俗入雅，近世传统相声里有“摊煎饼”的趣谜，几乎全部脱胎于他的一则趣语。

北齐高祖尝宴近臣为乐。高祖曰：“我与汝等作谜，可共射之：‘卒律葛答’。”诸人皆射不得。或云：是骹子箭。高祖曰：“非也。”石董桶云：“臣已射得。”高祖曰：“是何物？”董桶对曰：“是煎饼。”高祖笑曰：“董桶射着，是也。”高祖又曰：“汝等诸人为我作一谜，我为汝射之。”诸人未作。董桶为谜，复云：“卒律葛答。”高祖射不得，问

曰：“此是何物？”董桶曰：“是煎饼。”高祖曰：“我始作之，何因更作？”董桶曰：“乘人家热铛子头，更作一个！”高祖大笑。

“卒律葛答”盖为鲜卑语，亦是象声词，正如后世相声以“刺拉”描述热铛摊鸡蛋的声音一样。

（二）黄幡绰——睿智机敏的大师

唐玄宗李隆基是中国历史上有名的“风流天子”，擅长声乐，雅好谐谑，所置“教坊”即专事歌舞伎艺的皇家团体。据说旧日戏曲界所供“老郎神”就是他。史书云：“置内教坊于蓬莱宫侧，居新声散乐。倡优之伎，而谐谑以赐金帛朱紫者。”《新唐书》“百官志”上说：“开元二年……京都置左右教坊，掌俳优杂技。”唐明皇不仅喜优，自己也常粉墨登场。由“参军”和“苍鹅”所组成的“参军戏”也是自唐而兴的。黄幡绰、李可及均是他喜欢的名优。黄时称“滑稽之雄”。《唐阙史》（下）说：“黄幡绰，玄宗如一日不见，龙颜为之不舒。”可见已是须臾难离的随从了。

黄幡绰才思敏捷，往往应对如流，风趣横生，不俗不浅，内含禅机，是一位有才华与教养的高层次幽默者。《因话录》记载：“上又尝登苑北楼望渭水，见一醉人临水卧。问左右：‘是何人？’左右不知，将遣使问之。幡绰曰：‘臣知之，是年满令史。’上问曰：‘汝何以知？’对曰：‘更一转，入流。’上大笑而止。”“更一转入流”是智趣双关的妙语，表层含义是醉卧水边再一翻身则跌入河流，潜在含义

是年满令史不入官流仍需努力。《酉阳杂俎》记载：“明皇封禅泰山，张说为封禅史。说女婿郑镒本九品官。旧例，封禅后，自三公以下，皆迁转一级。唯郑镒因说（说情），骤迁五品，兼赐绯服。因大酺次，玄宗见镒官位腾跃，怪而问之，镒无词以对。黄幡绰对曰：“此乃泰山之力也。”也是一语双关，讥刺了官场上的裙带风。封禅泰山，泰山又是岳丈之惯称，智语破的，含而不露。《窗松杂录》记载：“上好马（喜欢马）、击毬，内厩所饲者，意犹未甚适。会与黄幡绰戏语相解，因曰：‘吾欲（想得）良马久之，而谁能通于马经者？’幡绰曰：‘臣能知之。’且曰：‘今三丞相意善马经。’上曰：‘吾与三丞相语政事外，悉究其旁学（其他学问），不闻有通马经者，尔怎得知之？’幡绰曰：‘臣自日日沙堤上，见丞相所乘，皆良马也！以是知必通马经。’上因大笑而悟他。”黄幡绰于谈笑间告了三丞相一状，专骑好马必通马经，妙在似是而非，蕴而不露。

黄幡绰虽为名优，然直是玩物而已，无独立人格可言。他的机敏，是其痛苦精神和强颜而笑的矛盾统一。因此，在保卫自身灵魂时，也不时发出曲婉的讥刺。《因话录》载：“玄宗问黄幡绰：‘是何儿得人怜？’对曰：‘自家儿得人怜。’”时唐玄宗正宠杨贵妃，安禄山收为义子，实为隐患，而自家的儿子（肃宗）则危于东宫。黄的戏言自有所揭，是规劝也是箴言。后果有“安史之乱”，杨妃赐死，明皇入蜀，国家和个人都经历了劫难。风流明君遂成为失意天子。《开天传信》载：“明皇自蜀还，以驼马载珍物自随。

明皇闻驼马铃声，谓幡绰曰：‘铃声颇似人言语。’幡绰对曰：‘似言三郎郎当！三郎郎当！’明皇笑且愧之。”唐玄宗对西蜀栈道铃声的慨叹，充满了惆怅与枯寂之情。只有此时他才略减了往昔的盛气。“三郎郎当”，一语点破了他公子哥儿的行径。《浞柳民归闻》记载：

安禄山之叛也，玄宗匆遽播迁于蜀。百官与诸司多不知之。有陷在贼中者，为禄山所胁从，而黄幡绰同在其数，幡绰亦得出入左右。及收复，贼党就擒，幡绰被拘至行在（皇帝临时驻所）。上素怜其敏捷，释之。有于上前曰：‘黄幡绰在贼中，与大逆圆梦，皆顺其情，而忘陛下积年之恩宠。禄山梦见衣袖长，忽至陛下，幡绰曰：‘当垂衣而治之。’禄山梦见殿前橘子倒，幡绰曰：‘革故从新。’推之，多此类也。幡绰曰：“臣实不知大驾蒙尘赴蜀。既陷在城中，宁不苟悦其心，以脱一时之命？今日得再见天颜，以与大逆圆梦，必知其不可也。”上曰：“何以知之？”对曰：“逆贼梦衣袖长，是出手不得也，又梦橘子倒者，是胡（糊）不得也。以此，故臣先知之。”上大笑而止。

黄幡绰没有矫饰自己前者的言行，身为奴婢陷入囹圄，怎能不顺势而行。他忠于自己的良心与性格，再次圆梦竟与前者相悖，说明了他不仅机敏并且坦诚，绝非狡猾之徒。黄幡绰没有强者的地位，却有强者的性格。以下几则可以看出他是如何随时就势扶助弱者、缓解矛盾的：

玄宗与诸昆季友爱弥笃，呼宁王为大哥，每与诸王同食。因食之次，宁王错喉，喷上髭。王惊惭不遑。上顾其

悚悚，欲安之。黄幡绰曰：“不是错喉。”上曰：“何也？”对曰：“是喷帝。”上大悦。

“喷嚏”化为“喷帝”真有化险为夷、释张而弛的妙趣。《东府杂录》载：“板板本无谱，明皇遣黄幡绰造谱。乃于纸上画两耳以进。上问其故，对曰：‘但有耳道，则无失节奏。’”精通声乐的玄宗对于节奏反而说了外行话，黄幡绰画上两只耳朵确是一语破的。没有音乐的耳朵再美妙的音乐也是无意义的。音乐如此，理政亦是如此。黄幡绰不愧为唐代优伶的杰出领袖。

（三）敬新磨——有胆有识的强者

敬新磨是五代后唐庄宗时最为出色的优伶。后唐庄宗和唐明皇同样沉溺声色，他与敬新磨也是须臾不离。但新磨比幡绰似更富主体意识，虽也时而自嘲近谏，但从不多的记载里可以窥测，似乎他更有胆识，不止消极地以谐语自卫，而且枪里加鞭不时地露出讽刺的锋芒。《五代史·伶官传》里有不少记载：

庄宗好田猎，猎于中牟，践民田。中牟县令当马切谏，为民请（陈情）。庄宗怒，叱县令去，将杀之。伶人敬新磨知其不可，乃率诸伶走追县令，擒至马前，责之曰：“汝为县令，独不知吾天子好猎耶？奈何纵民稼穡，以供赋税？何不饥汝县民，而空此地，以备吾天子之驰骋？汝罪当死！”因前，请处极刑。诸伶共倡和之。庄宗大笑，县令乃得免去。

敬新磨仍沿袭古优“顺势而攻”的方式，但却并不曲婉，几为直言其事，指斥了“践田园”的实质与危害，比中牟县令的直谏又自高一筹。

敬新磨奏事殿中，殿中多恶犬。新磨去，一犬起逐之。新磨依柱而呼曰：“陛下勿纵儿女啖人！”庄宗家世夷狄，夷狄之人讳狗，故新磨以此讥之。

“讳狗”，盖为图腾崇拜的遗风。这一玩笑嘲讽了庄宗的狗祖狗宗、狗子狗孙，庄宗亦直是犬也。

庄宗大怒，弯弓注矢将射之。新磨急呼曰：“陛下无杀臣，臣与陛下为一体，杀之不祥！”庄宗大惊，问其故，对曰：“陛下开国，改元同光，天下皆谓陛下‘同光帝’。且同——铜也。若杀新磨，则铜无光矣！”庄宗大笑，乃释之。

与前则相似，敬新磨在危难之极时也从不屈卑。狗逐则以狗讥其主；主怒，也不降低自己品格，而以镜靠磨琢，强调自身的主宰作用。他的主体意识，来自对庄宗本人的轻蔑，也来自对异族统治的不满。

敬新磨，河东人。为伶官，大为庄宗所宠惜。庄宗出自沙陀部落。既得天下，多用番部子弟为左右侍卫，高鼻深目者甚众，加以恃势，凌辱衣冠。新磨居常嫉之，往往扬言曰：“此辈虽硬弓长箭，今天下已定，无所施矣。唯有一般胜于人者：鼻孔大，眼睛深耳，它不足数也。”

对于侍卫的鄙夷和对其主人的轻蔑，都表明敬新磨是刚直、自重的。从他的言行里，我们似乎窥测古优以降由

谏而谏、由戏而讽、由曲意讥刺到率言以对的历史足迹。直到宋代，优伶的战斗精神则更有所弘扬。

（四）李家明——善作趣诗的智优

李家明为敬新磨后元宗时又一善俳谐的名优。宋马令《南唐书》载：“李家明，卢州西昌人，谈谐敏慧，善为讽词。元宗好游，家明常从。初景遂、景达、景暹，皆从皇帝加爵，而恩未及臣下。因置酒殿中，家明俳戏：为翁、媪列坐，请妇进饮食，拜礼颇繁。翁、媪怒曰：‘自家官，自家家，何用多拜耶？’元宗笑曰：‘吾为国主，恩不外覃！’于是百官进秩有差。”这是由李家明导演的一出小喜剧，翁、媪及诸妇均由群优扮演，家明自饰元宗。江浙谓舅、姑为“官”、“家”，频繁的礼仪使他们奈难不解，于是提出“何用多拜”的谦词，而这正是家明匠心之所在：既已为李氏天下，何须止垂青于嫡亲，而于栋梁之臣不顾。“吾为国主，恩不外覃”，一语道破了元宗的隐私，也同时戳破了他的愚妄。这种小喜剧即前所提及的“参军戏”，有含沙射影、匡正时弊的作用。后世清吴省兰“十国宫词”云：“停觴久为听歌声，花外垂阴空复情。一笑当宴除拜晋，仙僚同话李家明。”

家明善作趣诗，语多含讽，一时为上下称道。《江南野录》载：璟于后苑，命臣僚临池而钓。诸臣屡引，致十数巨鳞。唯璟无所获。家明乃进口号曰：‘新鰲垂钓兴正浓，御池春暖水溶溶。凡鳞不敢吞香饵，知道君王合钓龙。’璟

喜之。李璟就是南唐后主李煜的父亲，亦有词才及名篇传世。家明的趣诗虽表面奉迎，亦有隐讥龙不食饵、君位不稳的潜义。请看：

宋齐丘无子，晚年得一子，亦死，逾月犹哭。齐王景达勉之，不止。家明曰：“臣能止之矣。”乃作大纸鸢，署其上云：“欲兴唐祚革强吴，尽是先生设计谋。一个孩儿舍不得，让王百口合何如？”尹延範族吴氏，齐丘为谋，因以消焉。乘风放之，故坠齐丘中庭。齐丘见之，哭亦止。

“一个孩儿舍不得，让王百口合何如？”把齐丘个人的失子之痛，与他对异姓的无情杀戮进行对比，是讥刺也是提醒。看来李家明比黄幡绰之流更具胆识和锐气。

尝见牛，晚卧美荫，元宗曰：“牛且热矣！”

家明乘诙谐曰：“曾遭宁戚鞭敲角，又被田单火烧身。闲向斜阳嚼枯草，近来问喘更无人！”相辅皆惭。

“宁戚鞭敲角，田单火烧身”，皆为有关牛的故事。“见牛向喘”为汉时典故，汉丙吉为丞相，道中见牛喘故问，以为春牛夏令牛始喘，意谓终日忙碌不得闲耳。元宗的闲话引来家明的隐刺，只视百姓为牛马，从不问喘之情感，道出世态，故使“相辅皆惭”。

从元宗迁南都时，已失江北十四郡，舟楫多行南岸。至赵屯，田辍乐停觞，北望皖公山，谓家明曰：“好青峭数峰，不知何名也。”家明应声对曰：“龙舟轻飏锦帆风，正值宸游望远空。回看皖公山色翠，影射不到寿杯中”。元宗惭之，俯首而过。

南唐三世而亡，元宗即中主也。他在位期间江北连失，不得不偏安江南一隅，过着屈辱难堪的生活。李家明无不堪回首的烦恼，“回首皖公山色翠，影射不到寿杯中”是把他不敢也不愿正视的现实，毫无掩饰地揭示开来，锐意可赞，其情可取。幽默亦因率真而生。

和李家明同时的还有王感化，也以趣诗出名。列举几则：

元宗嗣位，宴乐击鞠不辍。尝乘醉，命感化奏“水调词”。感化唯歌“南朝天子爱风流”一句，如是者四。元宗辄悟，覆杯叹曰：“使孙、陈二主得此一句，不当有銜璧之辱也。”感化由是有宠。

孙、陈二王沉溺声色，误国受辱，感化一语破的，强调再四，自有含泪的喜剧效果。据说元宗曾因之而一度励精图治，翌日即“罢请宴赏”，奈何大势已去，无可挽回矣。

江南李氏乐人王感化，建州人，隶光州乐籍。建州平，入金陵教坊，喜为词，口谐捷急，滑稽无穷。时本乡节帅更代饯别，感化前献诗曰：“旌旆赴天台，溪山晓色开。万家悲更喜，迎佛送如来！”

“迎佛送如来”，谐趣无穷，比俚语“换汤不换药”有意蕴。再看：

至金陵，宴苑中，有白野鹤。李璟令赋诗，应声曰：“碧崖深涧恣游遨，天与芦花作羽毛。要识此来栖宿处，上林琼树一枝高。”

“要识此来栖宿处，上林琼树一枝高”。李家明警世之句也。

（五）焦德——死亦无惧的乐优

幽默和讽刺与生活及时政相关。幽默来自对生活的达观和睿智。太平盛世国泰民安，人们心情舒畅，幽默便在和諧的生活土壤上萌生，它所表现的是一种轻松优美的情致。当时政浑浊，民心纷扰，幽默便成为带刺的玫瑰，向讽刺转化。北宋末年战乱频繁、奸相掌权，民不聊生。优伶的幽默才情便向讽刺转化，再不是你嬉我戏、插科打诨、只在语言游戏与生活花絮上驰骋才情，而是愤世嫉俗忧国忧民，虽然还采取轻松的形式，但已经可以听到呼雷响箭般的声音了。宋徽宗时诸多优伶都具有犀利的讽刺才能。

王德用为使相，黑色，俗称“黑相”。尝与北使伴射，使已中的，黑相取箭镞头一发，破箭头，俗称“劈筈箭”。姚麟亦善射，为殿帅，十年伴射，尝蒙奖赐。崇宁初，王恩以遭遇，位处殿帅，不习弓矢，岁岁以伴射为窘。伶人对御作俳，先一人持一矢入，曰：“黑相‘劈筈箭’，售钱三百万。”又一人持大矢八入，曰：“老姚射‘不输箭’，售钱三百万”。后二人挽箭一车入，曰：“车箭都卖一钱”。或问：“是何人家箭，价贱如此？”答曰：“王恩不及垛箭（未射中的箭）。”

这即是穿插于宋杂剧中的一场滑稽表演，与前所谈及的“垛子助阵”如出一辙，角色对话与行动所产生的谐趣

称为“科浑”。

崇宁二年铸大钱，蔡元长建议俾为折十，民间不便之。优人因内宴，为卖浆者，或投一大钱，饮一杯，而索偿其余。卖浆者对以方出市，未有钱，可更饮浆。乃连饮至于五六，其人鼓腹曰：“使相公改折百钱，奈何！”上为之动，法由是改。

一钱折十，取消了更小数计值单位，自是财政拮据、货币贬值的产物。优伶现身说法，嘲讽了改制者。

崇宁铸九鼎，帝鼎居中，八鼎各镇一隅。是时行当十钱，苏州无赖子弟冒法盗铸。会浙中大水，伶倖对御作俳：“今岁东南大水，乞遣铜鼎镇苏州。”或作鼎神，附奏云：“不愿前去，恐一例铸作当十钱。”

改钱法和铸铜鼎是相联系的，既可集民财又可镇山河。优伶不仅扮作官而且化作神，鼎神亦惧怕自身的贬值，真是构思奇巧，手段非凡。

崇宁初，斥远元祐忠贤，禁锢学术。凡偶涉其时所为所行，无论大小，一切不得志。伶者对御为戏，推一参军为宰相，据座宣扬朝政之美。一僧乞给公凭游方，视其戒牒，则元祐三年者，立涂毁之，而加以冠巾。一道士失忘度牒，问其披戴时，亦元祐也。剥其羽衣，使为民。一士人以元祐五年获荐，当免举，礼部不为引用，来自言，即押送所属屏斥。已而主管宅库者附耳语曰：“今日于左藏库请得相公料钱一千贯，尽是元祐钱，合取钩旨。”其人俯首久之，曰：“从后门搬入去！”副者举所持梃，杖其背曰：

“你作到宰相，原来也只好钱！”是时至尊亦解颜。

这是嘲讽“一朝天子一朝臣”的讽刺剧，规模和角色都比前面所引庞杂。其演出情形大体如下：副净扮宰相，正中坐，宣扬朝政之美。引戏扮僧人上，乞给公凭游方，并递戒牒科。见是元祐三年者，怒科，并涂毁之，令还俗。引戏下，另扮道士上，云失度牒。副净问披戴之时，引戏答称元祐。副净怒科，令剥衣为民。引戏下，另扮儒生上云：“以元祐五年获荐，当免举，礼部不为引用，来自言。”副净怒科，著押送所属摒斥。引戏下。副末扮主管宅库者上，附耳科：“今日在左藏库请相公料钱一千贯，尽是元祐钱。”副净俯首。久之云：“从后门搬入去。”副末举其所持挺，杖其背云：“你做到宰相，原来也只要钱！”这里，把宋杂剧的“五花”——五个角色类型，运用得活灵活现。“引戏”是次要陪衬人物，中心仍在副净和副末的纠葛上。它所嘲讽的是国无令规朝令夕改，元祐为哲宗的年号，至徽宗便全然失效。但这只是表象，意在排斥异端，而金钱则始终是万灵的。再看：

又尝设三辈，为儒、道、释，各称颂其教。儒曰：“吾所学，仁、义、礼、智、德，曰‘五常’。”遂演唱其旨，皆采引经本，不涉媒语。次至道士，曰：“吾之所学，金、木、水、火、土，曰‘五行’。”亦说大意。末至僧，僧抵掌曰：“二子腐生常谈，不足听。吾之所学，生、老、病、死、苦，曰‘五化’。藏经深奥，非汝等所得闻。当以现世佛菩萨法理之妙，为汝陈之。盍依次问我？”曰：“敢问

生。”曰：“内自太学辟雍，外至下州偏县，凡秀才读书，尽为三舍生。华屋、美饌、月书、季考。三岁大比，脱白挂绿，上可以为卿相。——国求之于生也如此。”曰：“敢问老。”曰：“老而孤独贫困，必沦沟壑。今所在立孤老院，养之终身——国家只于老者如此。”曰：“敢问病。”曰：“不幸而有病，家贫不能拯疗，于是有安济房，使之存处。差医付药，责以十全之救。——其于病也如此。”曰：“敢问死。”曰：“死者，人所不免。唯贫民无所归，则择空隙地，为漏泽园；无以敛，则与之棺，使得葬埋。春秋享祀，恩及家壤。——其于死也如此。”曰：“敢问苦”。其人瞑目不应，佯若恻悚然。促之再三，才蹙额答曰：“只是百姓一般受无量苦！”徽宗恻然长思，弗以为罪。

这是御前串演的杂剧梗概，规模完整，如笋剥皮，总是要把讽刺的宗旨放在若明若暗，亦是亦非的迷离氛围中，如诗之点睛，文之煞尾，在一切元素充分显示之后，再把本来宗旨强烈对比托衬出来。这种欲抑先扬，始褒终贬的手法，既给对方以情面，又最终不留情面，从而使对手在情理相切的多向思考中更为冷静。玩笑的方式也给对手以下台的阶梯，是幽默方式更加成熟的表现。

宣和年间乐部名优焦德才情横溢，堪称代表人物。略举数例，以示风貌。

初，斲之进花石也，聚于京师艮嶽之上。以移根自远，为风日所残，植之未久，即槁瘁。时时欲一易之，故花纲旁午于道。一日，内宴，诨人因以讽之：有持梅花而出者，

诨人指以问其徒：“此何物也？”应之曰：“芭蕉。”有持松桧而出者，复设问，亦以芭蕉答之。如是者数四。遂批其颊曰：“此某花，此某木，何为俱谓之芭蕉？”应之曰：“我但见巴巴地讨来，都焦了！”天颜亦为之少破。

这里所刺的即是“花纲石”之风，下为媚上长途跋涉，但至御园则午晒于道旁，可证《水浒》所绘的情状。其“诨人”即为焦德。

蔡京罢政，赐邻地以为西园，毁民屋数百间。一日，京在园中顾焦德曰：“西园与东园景致如何？”德曰：“太师公相东园嘉木繁荫，望之如云；西园人民起离，泪下如雨，可谓‘东园如云，西园如雨’也！”语闻，抵罪。或云：一伶人何敢面诋公相之非？特同辈以飞语嫁其祸也。

——《清波杂志》

这几乎不是嬉戏而是正面指控了，反映了民情之鼎沸。古谓“民不惧死，奈何以死惧之”。焦德当是民不惧死的代表。

（六）丁仙现——即兴表演的大师

北宋熙宁至绍圣年间的丁仙现，是和唐玄宗时的黄幡绰、后唐庄宗时期的敬新磨具有同样幽默才能的名优。他精通音律，善为谐戏，既活跃于教坊又不离于皇室，和古优一样摆脱不了“既下且贱”的奴婢地位。但宋杂剧已为独立的艺术形式，在由参军转化为副净，苍鹘转化为副末之外，还出现了引戏等更多角色。丁仙现的才能，常在宋

杂剧串演中临场而作，即兴发挥。请看：

熙宁九年，太皇生辰，教坊例有“献香杂剧”。时判都水监侯叔献新卒。伶人丁仙现假为一道士善出神，一僧善入定。或诘其出神何所见。道士云：“近曾出神至大罗，见玉皇殿上有一人，披金紫，熟视之，乃本朝韩侍中也。手捧一物。窃问旁立者，曰：‘韩侍中献国家金枝玉叶，万世不绝图’。僧曰：“近入定到地狱，见阎罗殿侧有一人，衣绯，垂鱼。细视之，乃判都水监侯工部也。手中亦擎一物。窃问左右，云：‘为奈河水浅，献图，欲别开河道耳’。”时叔献兴水利，以图恩赏，百姓苦之，故伶人有此语。

——《续墨客挥犀》

扮道士的丁仙现和扮僧人的另一优伶，即宋杂剧的滑稽角色——副末和副净。他们的即兴表演穿插在喜庆吉日所例演的“献香杂剧”之中。出神的道士和入定的僧人相互对比、映衬，采取的是荒诞和象征方式。喜兴水利的侯叔献，在阎罗身边仍不改旧习，居然嫌阴间的奈河水浅，要献图另开河道。显然，对积习成癖的侯某变态心理，讽刺得相当尖刻。神宗时王安石主张革新变法，开河兴水是其主张之一。往往脱离国情，时遭保守派反对，被人制造了许多笑柄。丁仙现所刺，大体触及了大兴土木给百姓带来困难的一面。

丁石，举人也，与刘莘老同里。发贡，莘老第一，丁第四。丁亦才子也，后失途，在教坊中。莘老拜相，与丁现见（仙现）同贺莘老。莘老以故不欲庭辱之，乃引见于

书室中，再三慰劳。丁石曰：“某忆昔与相公同贡，今贵贱相距如此，本无面见相公。又朝廷故事（旧例），不敢废，诚负惭汗”。线见因自启相公：“石被相公南巷口头掷下，至今逐赶不上。”刘为大笑。

——《过庭录》

丁石是与仙现配戏的教坊优伶。丁仙现谐音双关，把他比成被弃的石头，既讥讽了科举淹没人才，制造等级的不合理，又使双方在解颐一笑中消除了难堪。丁仙现终生为优，历神宗、哲宗、徽宗三代，举朝上下无不钟爱，往往言人所不敢言者，具有很高的威望。晚年更面刺时政，反映了民情。

丁仙现自言及前朝老乐工，间有优诨，及人所不敢言者。不徒为谐谑，往往因以达下情，故仙现亦时时效之。非为优戏，则容貌俨然如士大夫。绍圣初，修天津桥，以右司员外郎贾种民董役，种民时以朝服坐道旁，持挝（拿鞭子），亲指挥工役，见者多非笑。

一日，桥成，尚未通行，仙现适至。素识种民，即呵止之曰：“吾桥成，未有敢过者。能打一善诨，当使先众人。”仙现应声云：“好桥！好桥！”即上马，急趋过。种民以为非诨，使人急追之，已不及。久才悟其讥已也。

——《石林避暑录》

“好桥”——实是“好瞧”，讽刺其鞭挝汹汹的丑态。

伶人丁仙现者，在教坊数十年。每对御作俳，颇议正时事。尝在朝门，与士大夫语曰：“仙现衰老，无补朝廷

也!”闻者哂之。

——《萍洲可谈》

听上去，这好像一个优伶故作神气，因他没有资格说这种话，实际真是他的自叹之词，也是对同辈诸公的嘲讽之言。仙现为优难于参政，但哲宗仍每与他“议正时事”，士大夫无补朝廷之状可以推想。他不止于自叹，而是在慨叹国运衰微、大势已去。晚年他亦侍奉徽宗，但锐气和才情已难与昔比，不足以显示当年的风采了。

（七）南宋群优

南宋赵构偏安江左，宋势已如大江东去。但高宗却终日寻欢作乐，不顾徽、钦二帝被掳之辱，大权旁落奸相秦桧等人之手。南宋优伶艺术集中体现民情之鼎沸，盛唐时期那种轻松气氛越发淡化了。

绍兴初，杨存中在建康，诸军之旗中有“双胜交环”（两个圈儿套在一起），谓之“二圣环”，取两官（指徽、钦二帝）北还之意。因得美玉，琢成环帽，以进高庙，日常御裹。偶有一伶者在旁。高宗指环示之，曰：“此环杨太尉进来，名‘二圣环’”。伶人接奏曰：“可惜二圣环，只放在脑后！”高宗亦为之改色。

“二圣环”置脑后戳穿了高宗不愿二圣北归之隐私，“改色”之状可见击中要害。

秦桧以绍兴十五年四月丙子朔，赐第（府第）望仙桥；丁丑，赐银绢万两、匹，钱千万，綵千缣。有诏：“就第赐

燕（宴），假以教坊优伶。”宰执咸与（大官都去了）。中席，优长诵致语（祝词），退。有参军者，前，褒桧功德。一伶以荷叶交椅从之。谐语杂至，宾欢既洽。参军方拱揖谢，将就椅，忽坠其幞头（帽）。乃总发为髻，如行伍之巾；后有大巾环，为双叠胜。伶指而问曰：“此何环？”曰：“二圣环”。伶遽以击其首曰：“尔但坐太师交椅，请取银绢例物，此环掉脑后，可也（应该吗）？”一座失色。桧怒，明日下伶于狱，有死者。于是语禁（说话的限制）始益繁。

——《程史》

这是对前则的演化，高宗只“改色”，而秦桧则发怒，并掷狱致死。可见秦桧残暴之甚，亦可见艺人锲而不舍执著之甚。其性壮烈，令人感叹！

壬戌者试，秦桧之子嬉、姪昌时、昌龄皆奏名（榜上有名）。公议藉藉，而无敢辄语。至己丑春首，优者即（到）戏场，设为（演出）士子赴南官（考场），相与推论知举官为谁。或指侍从某尚书、某侍郎，当主文柄。优长者非之（说不对），曰：“今年必差彭越”。问者曰：“朝廷之上，不闻有此官员。”曰：“汉梁王也。”曰：“彼是古人，死已千年，如何来得？”曰：“前举是楚王韩信，信，越一等人，所以知今为彭王。”闻者嗤其妄（笑他胡说），且扣厥知（问他怎么知道的），笑曰：“若不是韩信，如何取得他‘三秦’？”四座不敢领略，一哄而出。秦亦不敢明行谴罚去。

一科省试秦桧子姪三人（三秦）居然同奏，科场的蝇营狗苟和秦桧的势力可以想见。这场杂剧采取了颇为委婉

的形式，由猜试今考主科为谁，连及前科主考，且用汉初高祖时彭越和韩信的连带关系，以韩信收复三秦之地的故事，暗示前科三秦连中的荒唐。由于手段含蓄，秦桧也“不敢明行谴罚”。优伶们更加磨砺了他们手中的武器。

绍兴间，内宴，有优人作（扮）善天文者，云：“世间贵官人，必应星象，我悉能窥之。法当用浑仪，设玉衡，若对其人窥之，则见星而不见其人。玉衡不能猝办，用铜钱一文亦可。”乃令窥光尧，云：“帝星也”。秦师垣，曰：“相星也”。外蕲王，曰：“将星也。”至张循王，曰：“不见其星。”众皆骇。复令窥之，曰：“终不见星，但见张郡王在钱眼内坐。”殿上大笑。俊最多资，故讥之。

——《武陵见闻录》

优伶有意嘲讽横征暴敛的张俊，故意安排玉衡不能辨认时可投以铜钱代之的细节。但观测结果，说张俊非星，只见他坐在钱眼里。此戏有道具，群优穿插，饶有兴趣。

金人自侵中国，唯以敲棒击人脑而毙。绍兴间，有伶人作杂戏云：“若要胜金人，须是我中国一件件相敌，乃可。且如金国有粘罕，我国有韩少保（韩世忠）；金国有柳叶枪，我国有凤凰弓；金国有骹子箭，我国有索子甲；金国有敲棒，我国有天灵盖。”人皆笑之。

——《可书》

这必是净末之间的一问一答，如同今日相声之一逗一捧，前者各相对峙、层层递进。及至“敲棒”时，则以“天灵盖”对比其矛盾失调，显示对金人之无可奈何。

宋后至元戏曲以北宋杂剧形式出现，中国戏剧的体制自此奠定，而后明清又有传奇和花部、乱弹兴起，优伶于是作为独立的阶层卓立于戏曲舞台，进行商品化的艺术活动。由副净和副末所形成的科诨传统及手法，亦成为后世戏曲的有机组成部分，被融进戏剧的体裁、风格和角色的艺术表演中。

第五章

舞台和生活里的幽默

一 说书的“使砌”

说书，古代又称“说话”，“话”即故事的意思，是由民间“说笑话”、“讲故事”发展而成的一种表演艺术。中国自六朝以来有宣讲佛经的“俗讲”，采取通俗语言，配以动听音乐，运用韵、散相间富于变化的文体，演说佛经本义或有关佛经故事。最初只是一种宗教活动。盛唐以后，寺院成为群众聚会场所，诸般杂戏往往云集寺院内外。于是，“俗讲”开始有了娱乐性质，渐渐讲唱一些历史故事、民间传说和当朝故事，最终成为一种崭新的艺术形式。大体可分讲经、转变、议论、说话四种。“话本”即说话的底本，开始多短小散漫，往往伴随杂戏穿插进行，至宋代则成为独立而兴盛的表演艺术，有“小说”和“讲史”两大门类。“小说”演述现代生活，篇篇短小精粹，一般作品只说一次，至多几次，以一人一事为主。敷衍波澜、制造悬念，往往当场系扣，当场解扣——悬念的提出和解决，都采取化繁为简的方式，语言也是生动活泼的口语。“讲史”是讲述历代兴亡盛衰的长篇大书，由历史故事和民间传说发展而来，按其形式可分两种类型，一是以事件为线索由事而及人的编年体，一是以人物为统领因人而涉事的纪传体。前者原是“讲史”的基本形式，后者是由此而增进的“英雄传奇”。后世的《三国演义》和《水浒传》可以看作

这两种类型成熟后的代表，也是中国长篇章回体小说的基型。

无论“小说”还是“讲史”，都靠说书人一张口“谈古论今，如水之流”，因此，说话的语言就非有情趣不可。不仅有表叙和描摹的能力，使说书人和书中人虚实掩映、灵活转换，而且要靠说书人纵横捭阖，评点议论来统领观照“书路”的进行。“使砌”就是一种幽默的评点方式，它可以显现说书人洞悉毫微的本领，也可以因此而取得观众的支持，形成艺术上的默契。请看话本小说《宋四公大闹禁魂张》里一段：

如今再说一个富家，安分守己，并不惹是生非，只为一点怪吝未除，便弄出非常大事，变做一段有笑声的小说。这富家姓甚名谁？听我道来。这富家姓张名富，家住东京开封府，积祖开质库有名，唤做张员外。这员外有件毛病，要去那（以下使砌）：

虱子背上抽筋，鹭鸶腿上割股，

古佛脸上剥金，黑豆皮上刮漆，

痰唾留着点灯，捋松将来炒菜。

这个员外平日发下四条大愿：

一愿衣裳不破，二愿吃食不消，

三愿拾得物事，四愿衣梦鬼交。

是个一文不使的真苦人。他还在地上拾得一文钱，把来磨做镜儿，擗做磬儿，掐做锯儿，叫声“我儿”，做个嘴儿，投入篋儿（使砌至此）。人见他一文不使，起他一个异

名，唤作“禁魂”张员外。

说书人以“四要”和“四愿”的“砌话”为这个张员外形象“开脸”，当然是夸张，充满刺谑意味的，既表明了说书人的态度，又概括了形象的特征。实际是从民间笑话吸取的营养，在活跃书场气氛的同时密切了演员与观众的关系。这种“砌话”当高于一般笑话，以细腻和富有生活气息取胜，夸张其实是一种概括和集中，色调是明朗的，显示着说书人理智的态度。请看由“砌话”发展而成的单口相声《三近视》，对三个眼睛有疾人的使砌：

我这三个叔叔呀，嗨！闹的那笑话儿多啦！还是我小的时候哪，有一次，我大叔上南顶——在北京永定门外头，五月初一开到五月十五，有庙会，他上南顶逛去啦。走到半道儿，他不知道还有多远，他要打听打听。一瞧，路西里站着个人。其实不是人，是什么呢？是坟地里的石头人——石人、石马嘛！我大叔跟石头人打听起道儿来啦！

“先生，劳驾劳驾，这儿离南顶还有多远？先生，这儿离南顶还有多远哪？”他问了四五句话，那石头人能说话吗？还在那儿站着。

“哎！你是聋子？”

这石头人脑袋上落着个乌鸦，他这么一晃摇手哇：

“哎？聋子！”

乌鸦飞了！他也乐啦：

“嘿嘿，这人多死呀，问你道你不告诉我，哼，你的帽子让风刮去啦，我也不告诉你！”

您瞧这眼睛耽误多大事！这是我大叔。我二叔哪？也有笑话呀。有一天我二叔走在街上，有一位老太太买了一个鹅——买鹅干嘛呀？到我们北京是这个规矩：给儿子定亲哪，定亲之后要通信，男的这头儿给女的那头儿得送个鹅去，大白鹅——挟着。我二叔瞧着挺白呀，眼神儿不老强的！

“喏，这棉花不错啊！我说，您这棉花多少钱一斤哪？”

他说棉花。这位老太太还只当是别人买了棉花，他跟别人说话儿呢，没理他。我二叔走到跟前一边儿拿手摸，一边儿问：

“老太太，这棉花多少钱一斤？”

他顺着毛儿一摸，挺滑溜。

“哎哟，瞧错了。猪油哇！”

他又当是猪油。

“猪油多少钱一斤哪？”

他往这头儿一摸呀，把鹅脖子攥住了，挺长。

“哎呀，藕呀！”

藕！他一使劲，鹅这么一叫唤，他撒手啦。

“啊？喇叭！”

说什么他也没说对。

我三叔哪，有一次人家请他听夜戏回来。夏季天，才下过雨，有块炉灰地冲得挺干净，地里有根针，在地里头埋着半截儿，针尖儿在外头露着，电灯一照，挺亮。我三叔犯了财迷啦！

“钻石！钻石！哎呀，这玩艺儿值钱！”

到跟前儿，想伸手拣起它来。一按，针尖儿冲上啊，扎了他一下子。

“哎呀！蝎子！哎呀，蝎子呀！”

到电灯底下一瞧，流出一个血球儿来，软忽忽。

“哎呀，不是蝎子，珊瑚，珊瑚！”

他拿手一捻，一片血。

“咳！臭虫！”

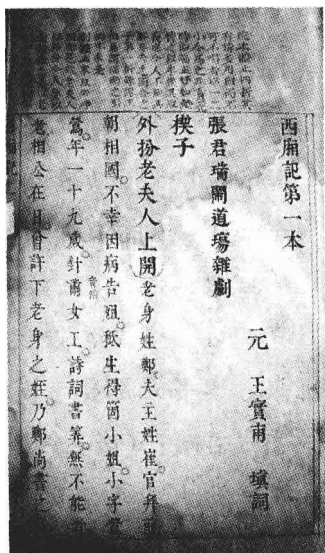
全没说对呀！

三个人的眼疾及其自夸程度，全由几则砌话活画而来。宋代“说话”中即有“诨话”一类，专讲诙谐风趣的喜剧性故事，盖即砌话的发展。说书讲究理、味、趣、技、细，趣味如同说书的“佐料”，时刻调节观众的情绪，润饰过于紧张和激烈的冲突、情节，也是说书人显示自己幽默才能的所在。近世单口相声即由砌话发展而来，与说“诨话”一脉相承，专讲喜剧性故事，成为喜剧形式——相声的一种了。

二 评弹的“噱头”

评弹为评话与弹词的通称。评话以说为主，和地方的说书相同；弹词有说有唱，以细腻、抒情见长，是明清以来流行于江浙一带的演唱形式。评弹为叙述体，也时而采

取代言形式，由说书人摹拟书中人的声音笑貌，类似角色化的表演，称为“起角色”。评弹生于南国，具有绮丽、委婉的风格，尤其讲究理、味、趣、细、技。“理者，贯通书理也。”“味者，须具咀嚼书情能力，使听者有耐思之余味也。”“趣者，见景生趣，可使书情书理愈见紧凑，而听者不特胸襟开豁，抑且使人捧腹也。”“细者，词句堂皇，出口典雅……故细之一字更为主要也。而说表之周详，布置之熨帖，亦包括在细字上。”细，是弹词艺术风格的体现，它和江南的秀丽风光、南国人民的细腻感情融为一体，是对生活玩味和体悟的表现，不只在细节的捕捉和丰富上，也还在对人物内心有层次的展示上。细和趣结为一体便体现了评弹幽默的隽永和抒情风格。评弹的噱头和说书的使砌类似，只不过不多以夸张的手段，而采取显微的手法，不是概括形象整体，而是展示性格侧面，展示其内心世界的细水微澜，展示其细水微澜微妙而富于变化的流程，以缩小事物的倍数并通过显微镜加以窥视的方法，获得细节背后所蕴藏的喜剧意蕴。评弹名著“杨西厢”——杨振雄所加工整理的《西厢记》，便是在“董西厢”（董解元《西厢记诸宫调》）和“王西厢”（王实甫杂剧



双色影抄本《西厢记》

《西厢记》)基础上,不是以增多关目而是以丰富细节的手段,增强了原著的艺术容量和幽默情趣。“传柬”、“闹柬”、“回柬”、“赖柬”——一封书柬成了书梁,它的传递往返、启闭掷置都能生发出许多矛盾纠葛、情感波涛和性格火花。“回柬”里张生接信、启信、阅信的过程,可以看到评弹“噱头”的魅力。张生起始不敢拆封,生怕“早看一歇,情丝早断一歇”,“我想终身到老不开封,只当她已断的情丝还接得通。”待到决心看时又忧心忡忡,先看有几张信箋。假使有六七张信箋,写来长长一大篇,纵然是骂也表示余情未断。但抽出一看只有一张纸条,他的心情也就更加忐忑了。唯其字少则更惜之胜金,不敢通读,只能以手掩盖一字一读。请看这一精彩片断:

张君瑞:……这待字音同字不同,乃是等待之待,看下去再说。(表)手又移下一字。(念)月——(白)待月——(表)张生看待月二字,这待月两字是装不上骂人句子的。(白)这个……(表)再看,手又移下一字。(念)西——厢——下。(白)待月西厢下(略现微笑)。

红娘:(表)红娘字未识得,听还听得出,啥格西厢嘞月亮。哦,懂哉,假使俚再勿走,要骂到太阳下去,月亮上来。读书人是要迂哉。(白)呀,相公,不要伤心。

张君瑞:(表)张生根本听不见红娘在劝俚,用手指把挂在面孔上的眼泪一弹脱,露出一丝笑容,逐字逐句地再看。(念)迎、风、户、半、开。(白)哈哈妙啊!(表)这封信,正是其味无穷,乃是等勿及一字一看了,要先睹

为快，所以手移开，一目了然。（念）拂墙花影动，疑是玉人……（白）且住！（表）把最后一个字不撤没哉，为啥？原来是一首五言绝句，已经看脱十九个字哉，最后一字又勿舍得看哉，实在味道过，所以勿看，要猜哉。要测，要讲，要嚼，实在回味无穷……

区区二十字，抑扬起伏，迟疾欲挫，如同电影慢镜头一样极其细腻曲致地描绘了人物行动及其丰富的内心世界。显微，不似一般漫画那样只是实现一点写意传情，也不似一般诗歌那样借助比兴手法和情感语言，更不似一般喜剧那样主要在人物形体的外部表现上，而是依据说唱艺术的特性，以“史才、诗笔和议论”的生动结合，多层次多角度地展现抒情的喜剧意蕴。“史才、诗笔和议论”是我国传奇文学和说书艺术的特征。“史才”指写实记叙的眼光，“诗笔”乃兴意盎然的抒情表现，“议论”既是“史才”也是“诗笔”的手法，是说唱艺术特有的，说书人对于矛盾和人物的评价及展现。“史才”和“诗笔”结合，就是在历史感和现实感的相互沟通中生发出极大的热情，通达的理智，透彻的悟性，从而以轻松抒情方式幽默地对待书中人和说书人自身。既可以距离极近地参加矛盾纠葛，又可以相当客观地揭露和评论一切。说书人具有双重性，一方面作为全知全能形象在讲叙故事时处于客观地位，一方面又作为观众的代表与书中人物进行主观交流，从而显示自己的性格和风格。说书人和书中人是虚实掩映相互统一的。他以说表口吻统领整个叙述，也时而“起角色”模拟各种

人物；他是贯串全书的线索又是自由游移的光点，从不同角度以不同口吻叙事抒情。于是，就形成评弹的多样语言手段，有人物的“说白”，第三人称的“表白”，人物内心的“咕白”，说书人跳出书外解释或评论的“衬白”，等等。这些语言手段的交错运用，不仅联系、活跃了“书络”，而且制造、酿发了书情，它们的相互映衬和沟通，便自然产生了幽默意蕴。一般说来，人物言行的喜剧性矛盾，往往显示人物性格的消极方面，它主要特征是滑稽，在“丑”的背后产生美学效果。而阐发和评论“丑”则往往站在生活更高角度，创造显示主体意识的幽默情境。这正是评弹“表白”、“衬白”常常产生“肉中噱”——与内容密切相关的笑料的原因。请看“杨西厢”赖婚一段，老夫人命莺莺对张生以“哥哥”相称，当时张生、莺莺、红娘以及众丫环不约而同地“啊哟”一声。说书人是怎样以“表白”剖析这“啊哟”二字的：

（表）格种赖婚，真是赖得厉害，赖得巧妙。不过一声称呼，就赖脱了好端端的一桩婚姻。哥哥两字就破坏了莺莺、张生百年合好的一世终身。其实哥哥两字还是重叠格，前面一个哥字，后面同样一个哥字。因此，只好称做“一字赖婚”，假使再分析得透彻点，真正可称做“半字赖婚”。奈想，哥字一拆两半，是两个“可”，而且这个“可”莺莺作两种解释：上半部分的“可”，是“只可以兄妹相称”；下半部分的“可”，是“不可以夫妻相称”。说法不一，意思相同。相国夫人只用半个字便可赖脱一桩婚姻，其好称

千古奇闻……张生、莺莺、红娘三个人同时听到“哥哥”两字，张生第一个顿足出声“啊哟”就晓得赖婚。莺莺这“啊哟”两字，声音短促，发急，“啊哟”两字也脱口而出，声音略轻，含义一样。红娘格声“啊哟”比张生、莺莺要落后半个字音，但不过是关心崔张婚姻，终究是局外人，不及崔张二人那样着急。至于仆妇、丫头格“啊哟”，起先是轧猛闹，当时还勿曾想是赖婚，后来看到张生、莺莺、红娘三个人喊了“啊哟”，面色顿时大变，方始猜出夫人要赖婚哉，就跟仔喊了起来。有几个笨丫头自己说仔“啊哟”还勿晓得赖婚，格末“啊哟”点啥？因为大家喊啊哟，俚也就喊啊哟。所以房厅之上，一片啊哟之声……

一句在戏剧舞台上只是一滑而过的两字台词，在这里却深掘细挖出许多性格和形象的光华。细腻，乃是对生活敏锐发现、迅速捕捉以及充满诗情的翩翩联想。这里的议论饱含着形象和哲理，因此，它是一种深层次的潜在幽默。把握情感，把握情感的潜流及趋向，使时间的流程立体化、画面化甚至静止化，正是艺术功力和艺术追求的本旨。就是因为这一点，评弹的噱头才隽永有味。故而，评弹有“噱是书中宝”的艺谚。

三 单口相声的“文眼”

单口相声是在笑话和说书的基础上发展而成的，由一

个演员单独表演的曲艺形式。一般说来，它不似对口相声那样直接针砭时弊、锋芒毕露，而是稍为拉开与现实生活的距离，以历史故事和民间传说为题材，通过较为委婉的情节含蓄地表现市民的幽默意识。由于笑料主要是情节和性格中表现出来的，而不似一般对口相声那样以语言的趣味为主，故人们把这种幽默称为“文哏”。

单口相声取材于民间笑话的同时，往往丰富进许多喜剧性细节和世俗生活场景，情节也更为夸张了。前者我们提及中国最早一部笑话专集里有“鼻高口低”一段。这则笑话到了单口相声《柳官上任》里，柳官（一作柳罐）成了昏吏的典型。请看他太太参加断案的一段：

老爷一拍惊堂木说：“老道，和尚的鼻子是谁咬的？”

老道说：“您不是问过了吗？是他自己咬的。”

老爷说：“不对！他自己怎么能够得着？”

老道说：“他不是站在凳子上了吗？”

老爷说：“胡说，老爷我都上了房啦也没够着哇！”

太太心想：嘻！你跟他说这个干什么呀！用手一拉老爷的衣服，冲老爷伸了四个手指头，这意思是打四十板子。

老爷回头一看：“来呀！打老道四板。”

老道心想：老爷太恩典了，闹了半天，才打我四板儿。自己往地下一趴，等着挨打。

太太心想：“糟了！我让他打四十，他怎么看成四板儿啦。噢，一个手指头算一板，要是伸五个手指头，那就是五板，要把手一翻，那就是十板。”又一拉老爷衣服，伸了

五个手指头，翻来复去，一五、一十，十五……四十。

老爷一看太太的手翻来复去的，当时吩咐：“把老道翻过来打。”

……

太太拉住老爷直摆手。老爷心想：摆手是怎么回事？噢！明白啦。“来呀，给老道揉揉肚子。”

……

气得太太冲老爷直咬牙，老爷一看，太太咬牙是什么意思？噢！“来呀，把老道的鼻子咬下来！”

太太急得都出了汗啦，冲老爷又咬牙又摆手，又指自己，这意思是：我说的不是这么回事儿。老爷更糊涂啦！“来呀！你们别咬啦，让太太来咬吧！”

这就是后来被众多艺人加工改编的《糊涂县官》。传统单口相声对昏吏多所嘲讽，常以民间笑话和传说为根苗加以生发。《日遭三险》描写一个县官上任以后不理政事，让当差替他寻找“急脾气”、“慢性子”、“爱小便宜”的三种人，以达到他自私的目的。“急脾气”为他听差——因为“急脾气”办事爽快；“慢性子”为他看小孩儿——因为“慢性子”不使孩子受委屈；“爱小便宜”的为他买东西——因为善于投机取巧。但最终三种人都惩罚了他，“急脾气”听差，把他扔在河里；“慢性子”看小孩儿，小少爷掉了井里；“爱小便宜”的去买棺材，买了个大的偷了个小的……请看：

……他拿出二十两银票来。“找我钱！”掌柜的进柜房

里找钱去这会儿工夫，他又拿了个小的搁到那个大的里头啦。掌柜的找完了钱，他拿着钱，挟着一套两个匣子就回来啦。老爷那儿正唠叨哪：“买趟东西这么麻烦，半天还不回来！”这工夫他由外头进来啦，把匣子往地上一搁，老爷一瞧这气大啦！“你买这么大的干嘛呀？”“老爷你甭着急，这儿还有一个小的哪！”老爷一瞧更火啦，“你买两个来干嘛呀？”“闲来置，忙来用，等大少爷要是死了的时候，咱们就甭买啦！”

这显然是一种带有荒诞意味的黑色幽默，但情节和手法仍然是写实性的，反映了市民阶层对吏治和历史的看法。《珍珠翡翠白玉汤》对雇农出身的明代皇帝朱元璋，也进行了恣意的嘲讽。当他食不厌精、脍不厌细之时，突然想起当年破庙中冻饿近死、一群乞丐朋友用烂菜馊饭救活他的“珍珠翡翠白玉汤”，于是，颁下御旨，搜罗当年乞丐朋友，在御膳房为他做了一顿臭气熏天的“佳肴”。且看最后“赐宴”一段：

起先，这些皇亲国戚、文武百官们见汤端上来，这个味是酸臭冲天，心想，“甭说皇上，连我们都不能喝，这俩做汤的非千刀万剐不可。”可是一看，现在皇上喝得还挺带劲，大伙吓愣了，赶紧端起来也往下灌，有的就被这股子酸臭味儿勾得差点吐出来，可是当着皇上又不敢吐，怕有失仪之罪，没办法憋着气一口一口地往下咽。甭管怎么样，大伙儿总算把这一小碗儿汤对付下去了。

朱洪武一看，他们都喝完了，笑着就问：“众皇亲国

戚，各位爱卿，孤家找人做的这‘珍珠翡翠白玉汤’滋味如何？”大伙赶紧起身谢恩，连声称赞：“味美，味美！”朱洪武说：“既然如此，来呀！每人再赐两大碗。”

荒诞的情节依附于一定的历史人物，既取得艺术真实的魅力，又是对历史形象概括的评价。《连升三级》也把一个“恶少”的陡然而起，放在明代阉党魏忠贤执政的历史背景下。目不识丁的张好古，抱着金榜题名的侥幸心理进京赶考，懵里懵懂的行动，恰巧撞到声名显赫的九千岁——魏忠贤的马上。他自称轻取前三名，引起了魏的兴趣，就把名片送他以进考场。谁知竟为考官误认是魏的亲属，提笔代文，名中第二。张好古不通事理，未谢考官，更使考官坚信来头更大，竭力巴结，竟联名上奏说他有“经天纬地之才，安邦定国之志”，皇上也钦任他主管文化的翰林院。而后魏忠贤生日，张好古送联，同僚知好古胸无点墨，就编了一副骂魏的对子。张不识，魏亦不察。结果：

又过了几年，换了崇祯皇帝，在魏忠贤家里翻出来龙衣、龙冠。魏忠贤犯罪下狱，全家被斩，灭门九族，所有魏忠贤的人一律杀罪。就有人跟皇上说：“翰林院有个学士叫张好古，也是魏忠贤的人。”皇上说：“那也得杀！”旁边有一个大臣跪下了，说：“我主万岁，那张好古不是魏忠贤的人”。皇上说：“怎见得哪？”“因为某年某月某日魏忠贤办生日，张好古送给魏忠贤一副对子，那词我还记着哪。上联：‘昔日曹公进九锡’；下联：‘今朝魏王欲受禅。’他

把魏忠贤比曹操啦！说他要谋朝篡位，这怎么能是魏忠贤的人哪？”皇上说：“那不是啊？”“不但不是，这是忠臣啊！”“好！既是忠臣，死罪已免，加升三级。”

“文眼”体现了实与虚——真实与荒诞的辩证法。历史背景的真实性和艺术情境的虚拟性，人物性格的可信性和人物行动的荒诞性，细节的深刻性和情节的夸张性等，都是虚中见实，实中生虚，相依相生，相反相成的。

四 张寿臣的单口相声

张寿臣（1899～1970）是近世传统相声的代表人物，



张寿臣先生肖像

是相声发展史上承前启后的巨匠。今天流传下来的单口名篇，大都经过了他的加工与锤炼。他的代表作品也多注目于畸形社会的变态生活——变态的社会心理、变态的人际关系。诸如《小神仙》，即由一个江湖术士——相面的如何突然发迹入手，层层展示那个社会一般市民朝不虑夕、命运难保的生活。“小

神仙”的发迹是和他骗人的本领联系在一起的，也是那个社会“底层”愚昧、麻木的消极世态的写照。《化蜡扦》描绘上层市民的人际关系。封建的经济已经解体了，但封建的家庭关系却还虚伪地维持着。弟兄三人分去了一切家产，但唯一的老人——母亲却无人赡养。于是，女儿把自己的陪嫁——锡制蜡台化为锡饼，围在母亲腰上伪装金银，引起了弟兄之间“拜金主义”的丑剧。那些嫌弃老人的弟兄一时争当“孝子”——其实是在觊觎母亲身上的“财宝”。“蜡扦儿”是变态心理和变态人际关系的象征。《贼说话》是写贼在偷窃时的变态行径：他居然说话了。不仅没有偷到东西，反而自己仅有的一件夹袄被偷。《娃娃哥哥》是天津独有的特产：“泥娃娃”竟成了赐予一个家庭生育男孩儿的神灵，并且成为永恒的“兄长”。于是，有娃娃者置而不信，制娃娃者从中谋利，甚至那些“接引”泥娃娃的老道竟因此陡然而富。《巧嘴媒婆》揭露媒婆的鄙劣行径，如何把各有残疾的男女说到一起。《假行家》写游手好闲、不懂装懂的泼皮，如何“帮助”一个破落财主经理药铺生意。故事发生在开张的头一天。有人买中药“白芨”，假行家不习药草，从菜市场买了一只大白公鸡——白鸡充数；接着有人来买“银硃”，假行家以重金从首饰店打了一颗白银珠子——“银珠”代替。而后又有人来买“砂仁”和“附子”，假行家以为是“仁人”和“父子”，竟把掌柜的全家连同伙计和自己统统卖了，引起一场骚乱，致使门外摆摊修鞋的陈皮匠进来解劝。最后结尾一段：

“告诉您师傅，我算倒了霉了，花了两千多块钱，干了这么个买卖，请了这么一位好掌柜的。一开门儿，来了一位买俩子儿银珠，他让我花两块钱到首饰楼给人家打了两个大银珠子来！又来了一位买仁子儿的白芨，他让小徒弟花了三块钱买了一只白鸡来！赔俩钱儿倒没什么关系呀，这不是吗？这位来买附子，他把我们爷儿俩卖了；这还不算，这位来买砂仁，连他带小徒弟还有我老婆仁人全卖！您说我们这买卖还怎么干哪？我们全都跟人家走，干脆，这买卖归你得了！”

皮匠一听扭头往外就跑，满大爷说：“陈师傅，你跑什么呀？”

皮匠说：“我还不跑哇？回头来个买‘陈皮’的，把我也卖了！”

张寿臣的相声以细腻冷隽著称，他追求的是一种不动声色的深刻解剖。请看《化蜡杆》开始描写弟兄分家一段：

到了分家这天，把亲友全请来，吃散伙面。房子一家分几所，银行存款均分，屋里的摆设，厨房的家伙，丁是丁卯是卯，一点不含糊。亲兄弟犯了心，比仇人还厉害。吃饭的筷子，剩一根分三节儿。都分光了，多一个铜子儿，谁也不能要，买一个子儿的崩豆，仨人分，多一个扔房上。连鸡、猫、狗都分啦，可就是这妈没人管……

这种细腻的“微观世界”，建立在对人情冷暖洞悉宏观的基础上。接下去再看老太太经过“伪装”从女儿家回家一段：

儿媳妇一瞧，哟，这老太婆开通呀！打腰里一掏哗啦

哗啦直掉洋钱，三十子儿雇的车，给两毛钱甭找啦！这……

拉车的才要搀老太太，儿媳妇赶紧过来啦！“我搀我搀，奶奶您哪儿去啦？我正要接您去哪！我搀您哪！”

搀！搀可是搀，这手抱着孩子，那只手往老太太腰那儿摸去。

从此以后，儿媳妇们果然“孝顺”起来，但也都盼着老太太早日“归天”。果然，在弟兄们比“孝顺”、儿媳妇们争“贤惠”之后，盼到了老太太的归期。于是罄资借贷，大办丧事，以期获得财产继承权。请看当箱子打开、老太太遗物显现——那是一咬一个牙印的锡饼子时，弟兄们痛不欲生的丑态：

哭上没完啦！

街坊们纳闷呀！街坊们说：“这家儿什么毛病啊！妈妈咽气没哭，入殓没哭，摔丧盆儿没哭，怎么完了事哭起来没完啦！过去劝劝。”

过来一劝。“哟，要了命啦，您别劝，活不了啦，妈妈死了死了吧，这怎么活呀？”

“不是老喜丧吗？”

“老喜丧，这账没法还哪！”

《小神仙》以江湖术士——“小神仙”为焦点，网结了市民阶层各色人等，铺展了一幅世俗生活的生动画面。“小神仙”的“神气”来自他狡猾卑劣的市侩哲学：势利，虚伪，加上无赖。“小神仙”察言观色，看人下菜，以奉送手相的方式抓住看客梦想发财的心理，把观众一层一层地吸

引过来。他的“奉送”有威胁利诱，也有恐吓讹诈：

谁要发财哪？嗨！这人财可大啦！现如今他还没有辙哪，打这儿一过去，七天哪，平地一声雷，陡然而富。可是内中有个小人暗算他，他不但不发财，而且要生气。回头我给他两句话，让他逢凶化吉。要什么不要？等他应验之后，买包茶叶瞧瞧我来，我还许请他吃顿饭，交个朋友！还有一位呀要打官司。打官司啊，他可是败诉，我回头给他一出主意，几句话就能胜诉。

为了紧紧粘住看客使他们上钩，他甚至不惜采取诬蔑和谩骂手段，说看客之中有一位“女人已经跟他变心啦，这个人现在准备抽身离开这里。”于是，谁也不敢走了，谁走谁就成了他说的人。但就在他准备进一步骗钱时，突然场外有人打架乱了起来，这正是看客抽身逃离的机会。谁知打架的反而成为以后“小神仙”扬名的义务宣传员。原来是一个老头儿，手抱着一把宜兴壶往圈儿里挤，正烫着一个小伙子的胳膊，两人吵了起来。“小神仙”为稳住看客，立即给他们相面。说刚才说的那个打官司的正是小伙子，让他忍耐躲开“牢狱之灾”。然后又吓唬老头儿说：“老者……你这把壶出了古啦！今天、明天、后天这三天要摔呀！这三天要不摔你保存到第四天，就跟‘和氏璧’一样——价值连城，赛过聚宝盆哪！可就怕你造化小压不住哇！”这正中老头的下怀，这把壶正是老头不离身边的爱物。为了三天之内不摔，他立即回家寻找安全的地方。结果放在哪里也觉得不安全，最后在墙上掏了个洞把壶放在

了里边。谁知邻居——一个“拉房纤儿”的掮客，因为仅有一身衣服，白天要穿戴整齐，晚上就一天一洗；洗后赤身不能出屋，准备在屋内搭一根竿。隔墙打钉子，一锤子正好锤在老儿的壶上，壶果然摔了。于是，老头儿和“躲过灾难”的小伙子同时为“小神仙”扬名，使他从此陡然而富。《小神仙》的中心情节也即由此展开。描写他如何因富招怨，并和他摊子后面一家药铺掌柜的矛盾。这个药铺掌柜同样是江湖医生出身，深知“小神仙”其中的奥秘。他穷极生疯，认为是“小神仙”夺走了他的生计。于是，有心寻衅，请“小神仙”算卦，问他药铺何时开张。心想如果不灵就砸卦摊，与“小神仙”同归于尽。这当然是“小神仙”的劲敌。以致他一时心乱失神，没问清另一个来算卦的情况，就告诉人家丢的东西在屋里可以找到：炕席底下，炉坑里面，水缸后头，小抽屉里头……其实这位丢的是一头活驴。这就引出了豆腐房老头儿丢驴的故事。老头儿的驴半夜跑进了同一胡同的邻居院里，这是一个开车厂子的掌柜，平常靠出租“胶皮车”（人力车）过活，同时还经常在家里设场赌博，因为生活无度，车子卖光，生活拮据。恰好跑进来一头驴，虽明知是豆腐房的，也打算昧着良心，夜里拉出去卖。“小神仙”听说是驴，灵机一动，让老头儿马上到药铺买药吃。既搪塞了这个农民出身的店主，也缓和他与药铺掌柜之间的僵局。而药铺掌柜则企图乘机报复“小神仙”，以一剂泻药付于老头儿。又谁知这剂泻药，竟使老头儿意外地找到了驴，他内逼太急来不及上

厕所，就在车厂掌柜门口拉了起来。他蹲而又起的行动，使做贼心虚的偷者以为是在监视，他口中念念有词咒诅药铺掌柜，偷者以为是在骂他。结果老头儿刚回家，驴就被放了回来。偷者并不甘心，扣下了驴嘴上的笼头。请看结尾：

老头儿一听驴回来啦，嗨，这精神大啦！靠着墙：“好（算卦）先生，给先生传名！老婆子，别管我，把驴拴上。”

“哎，当家的，驴可回来啦，笼头没回来。”

“啥？”

“笼头没回来。”

“不要紧，你把药给我煎上，吃二遍，吃完了我好门口蹲着去！”

他还要吃二煎哪！老婆子问：“你还要命不要哇？你！这药我给你煎了一半儿你就拉成这样儿啦，你要再吃二煎，还活得了啊！”

老头一听煎了一半儿，给老婆子一个嘴巴：叭！

“你这不是耽误事吗！叫你全煎上你不全煎上，你要全煎上，连笼头也回来了哇！”

《小神仙》通过人物展览式的画面和结构，描绘了世俗生活的“社会相”。变态的人物反映着畸形的世态。张寿臣的敏锐目光，以及他愠怒激越的情怀和超脱、理智的表情方式，都是中国式的“黑色幽默”，线条和意绪都是突出的、强烈的，荒诞的情节和人物也有着深刻的概括性和哲理性。又如《贼说话》也是值得一提的佳篇。故事从“我”的一身“行头”而兼有数用开始：“走在街上，这就是便

服；上哪儿去有应酬，这就是礼服；上台，这就是行头；睡觉，这就是被窝；死了，它就是装裹。”就是这样一个一贫如洗的相声演员家里，夜里居然有贼来偷。“我”和“老婆子”都很坦然，因为无物可窃。但当贼摸到墙角米坛并准备铺开自身夹袄包米时，“我”紧张了起来，因为那是明日的饭食。于是顺手一牵将贼的夹袄盖在自己的身上。当贼把米倒在原地摸找衣袖裹米时，找不到夹袄，由纳闭而出声，因出声而惊醒了“我”的老伴儿。请看结尾一段：

他这么一“嗯”、“噢”，声音挺大，我女人醒啦。女人胆小，拿脚直踹我：“快起来，快起来，有贼啦！”我沉住气啦，我说：“睡觉吧，没有贼。”一说没有贼，贼答碴儿啦：“没有贼？没有贼我的夹袄哪儿去啦？”

《贼说话》以近于荒诞的情节，刻画了简约而又丰富的形象。说他“笨”，他能在四壁皆空的陋室找到米坛，并想出用夹袄包米越墙的办法；说他“精”，他居然不懂“贼不语”之常识，同时偷米不成反而被偷；说他“恶”，他坚信“贼不走空”的信条，不顾“我”的生计；说他“善”，他最终一无所获，实在难堪。张寿臣的单口相声就是这样浓缩了生活，给人们留下含泪的笑。

五 对口相声与“包袱”

“包袱”是相声笑料的一种形象说法。或通过情节的喜

剧性，或借助语言的趣味性，按照一定程序和手段把“包袱”组织起来。演员在观众不知不觉中将包袱打开，把笑料一件一件装在里面；然后又偷偷系牢包袱扣子，等待时机成熟突然抖落。由于笑料是在观众不知不觉中装在内的，因此当包袱抖落时，观众一定出乎意料失声大笑。同时又由于笑料是面对观众一件一件装在内的，因此在大笑之余又觉得合理可信。这就叫笑得“既出于意料”，又“合于情理”。如《橡皮膏》小段，描写一个惧内的醉汉，在回家的路上跌伤了屁股，生怕妻子发现自己酗酒，就蹑手蹑足地偷偷进屋。幸喜妻子已经入睡，就用橡皮膏对准镜子贴在伤处，而后安然入睡。但妻子第二天还是发现他酗酒，把他从床上揪了起来。原来他在昨夜并没把橡皮膏贴在自己屁股上，而是粘在了衣镜上，因为镜子里还有一个“他”。贴橡皮膏的行动，就是把笑料填进包袱里；窃窃自喜，安然入睡的情节，就是有意造成观众的错觉，以为他虽醉犹醒，不露痕迹，从而系牢包袱扣子；第二天镜上发现了橡皮膏便是抖开包袱，突现了醉汉的醉态和蠢行。“包袱”的填、系、抖过程，要求演员“铺平垫稳”。铺平，就是掩盖矛盾真相；垫稳，就是渲染矛盾假象，从而使矛盾在对立中失调，产生期待与落空的喜剧情势。垫稳，多经过一而再、再而三地推进，使将要跌落下来的矛盾处于高峰，演员称为“三番四抖”。如《醉酒》小段，描写借酒装疯的醉汉躺在马路上，自行车来了不躲，三轮车来了还不躲，汽车来了也不躲。待到消防车来了，观众顺势推理

以为他不会躲，但他却一反常态乖乖从路上爬了起来，因为消防车轧死人不负责。再请看著名艺人马三立在《开粥厂》中讽刺伪善的一个包袱：

甲：甭说是臭虫，就是打我身上翻出个大虱子来，这应当怎么样？

乙：挤死！

甲：又损啦！那也是个性命啊。

乙：把它扔在地下？

甲：扔地下就饿死啦！

乙：那怎么办哪？

甲：不论看见谁，往他脖子上一搁，嘿！善人嘛！

“挤死”、“饿死”都不肯，善态可掬，但最后话锋一转，放在别人脖子上，生动地揭露了“马善人”的伪善，抖响了“包袱”。“三番四抖”不是绝对的，只是强调矛盾的推进和扣子的严实，抖——解开包袱时一定要干净利落，简洁明快。

对口相声是相声的基本形式，由甲乙两人通过对话和叙述进行表演。主要叙述者称为“逗哏”，辅助叙述者称为“捧哏”，捧逗之间既有矛盾又有统一，“包袱”就是在这种矛盾对峙而又分寸得当的情势下产生的。捧哏和逗哏吸收并继承古代“参军”——参军和苍鹅、“滑稽戏”——副净和副末“咸淡见义”的传统，一主一从，一智一愚。其中又有以叙述为主的“一头沉”，以对话为主的“子母哏”等诸多形式。“一头沉”以“逗哏”叙述为主，接近单口相

声，多为情节性包袱；“子母哏”甲乙双方互为捧逗，类似戏剧对话，以语言趣味取胜。传统相声以“一头沉”居多，多反映城市底层的世俗生活和平民意识。虽有对时政和统治者的讽刺，但多采取曲婉的自嘲方式，以饮食起居的一般题材，嘲弄自中国半封建、半殖民地社会以来，生活的艰辛、人情的冷暖、世态的炎凉，具有冷面滑稽和黑色幽默的特点。情节往往是荒诞的，意绪往往是冷漠的，阿Q式的自我解嘲里既有卑琐的自得又有理性的自愧，是跨过愤世嫉俗之后的消极、无奈，是通过消极、无奈的方式诅咒行将就木的腐败社会。传统相声成为市民意识的一面镜子，著名艺人马三立的作品具有一定代表性。

马三立（1914～2003）多取自嘲手法针砭小市民类型人物，讽刺市民意识的种种劣性，如虚伪、自私、贪婪、庸俗等。他多用第一人称手法，使“我”具有小市民的性格特征。如前曾提到的《开粥厂》，即描写了一个穷极无聊的“马善人”的黄金梦。“马善人”自称“黄土马家”——由北京往北，“只要您见黄土地，那就是我们家的地”。至于马家的

“阔绰”更是无与伦比，别的不消说，“我那花园儿有六十多个小白塔，”“最小最矮的那个，也跟天津百货公司差不



相声表演艺术家马三立先生

多。”而河里的金鱼“赛过叫驴儿”，“蛤蟆秧子都跟骆驼那么大个儿……”这位“善人”仗义疏财，普济众生，施舍的内容也非同一般。端午节的粽子大小不知道，只知道“每一个粽子放三十个枣儿”；中秋节的月饼不是“什锦”，而是“什变”的——“想吃什么馅儿，掰开一看就是什么馅”；“螃蟹八斤半一个”，是“定捞”的；腊八粥各种原料应有尽有，过年时还送每家一堂供果，更是数不胜数、无奇不有。“马善人”家的“挑费”每天“二十多亿”。且看结尾一段：

甲：你算算，开开门的挑费二十多亿呀！

乙：得。

甲：今儿早晨没有早饭，这不是把棉袄卖了吃的饭吗！

乙：你不是施舍吗？

甲：是呀，打算这么舍，还没发财哪！

这样，荒诞的吹牛就把“马善人”的伪善一下子从天上拉到地下。作品并不是直接比附现实，含义也蕴藉丰富，“黄金梦”更加观照了现实处境的尴尬，“施舍”的愿望里反衬着对生活的乞求和幻想，是自嘲也是嘲讽，讥刺的锋芒已如云影水痕消逝在荒诞的喜剧情境里。马三立的《卖挂票》更在荒诞背后突现了世态的畸形。当自称“马喜藻”（洗澡）的“我”准备登台献艺时，站票、蹲票、趴票已抢售一空，最后不得不卖“挂票”。请看这一段描写：

甲：没地儿怎么卖呀？

乙：是呀！

甲：卖挂票！

乙：什么？

甲：挂票，挂在墙上听。

乙：像话吗？

甲：那比蹲票、趴票强多啦，又得听，又得看，外带谁也不挤谁。

乙：挂票也卖五十块一张呀？

甲：五十一块二毛五。

乙：怎么挂票倒多卖一块二毛五呀？

甲：钉子钱、绳子钱都得算在里头。

……

甲：搬梯子，钉钉子，安滑车儿，串好了绳子，一头往腰上一拴，这头一拉，哧哧哧哧上去啦！

乙：瞧瞧！

甲：吆吆！不行！

乙：怎么不行呀？

甲：在上头打转儿呀！

乙：那怎么办呀？

甲：在我脚上再给加道绳子吧！

乙：您说这叫受什么罪呀？

甲：再加道绳子呀！您得再加一毛二。行！我给两毛四都行。

谁知这些如痴似狂的观众，正是马老板难得的“知音”。当“我”扮上戏后，一张口不是京戏而是乡村大鼓的

味儿，于是，剧场一哄而散，只有一百三十二位“知音”稳如泰山，一动不动。原来他们就是那些“挂票观众”！《卖挂票》的荒诞不仅触及了“我”吹牛不着边际的市民积习，更且触及了轻信、盲从、绝对、膨胀的市民意识。马三立的幽默才能，在于他能以朴实自然的台风，通过娓娓动听富有逻辑性的叙述，把夸张和真实融为一体，把讽刺对象和演员本人融为一体，从而使荒诞得到观众的默契和支持，并得以在荒诞中含而不露地表明他对生活丰富而含蓄的见解。和马三立并驾齐驱甚至更富盛誉的当是相声大师侯宝林。

侯宝林（1917～1993）是相声改革的代表人物，是相声出俗入雅、雅俗结合，从而使这门“玩艺儿”走向艺术殿堂的杰出领袖。他更加强调演员的主体意识，更加追求格调的高雅，更赋予滑稽情态以理性的幽默。和马三立不同的是，他多以演员第三者的身份对所叙述的内容、故事和人物，进行富有独到见解的个性评价。

他的代表作品如《改行》、《关公战秦琼》等，都不是拿戏曲艺人开玩笑，而是把他们放在特定的时代背景，以弘扬艺人艺术本领的方式，强调黑暗势力对艺术和个性的摧残。相声以“说、学、逗、唱”为表现手段，马三立擅长说、



相声表演艺术家侯宝林先生

逗，侯宝林四技皆精，但更以学、唱著称。《改行》描写“国丧”期间“八音遏密”，艺人无法维生，不得不做生意。京韵大鼓和戏曲名旦、名净，分别去卖粥、卖菜、卖瓜。卖菜的老旦不会吆喝也挑不动菜担，只能迈着舞台的台步佐以老旦的唱腔唱出菜名。待到老太太来买黄瓜时，他一摸疼痛的肩膀和内心的创伤，竟因一句“苦哇”的叫板而失去了唯一的买主。那位打碎了砂锅也无人问津的京韵大鼓艺人，那位手操瓜刀而在愤怒中责怪买主为何不敢向前的花脸，都形象地揭示了统治者的残暴，以及侯宝林对艺术家们的倾慕和同情。这是一种含泪的笑，触及到了喜剧和悲剧的接结点。又如《关公战秦琼》描写虚妄无知的军阀，硬要唐将秦琼和汉将关羽同在舞台相较。于是就生出了：“我在唐朝你在汉，咱俩打仗为哪般？”“叫你打来你就打，你要是不打（一指台下军阀的父亲）他不管饭！”的唱段。侯宝林靠着他惟妙惟肖的模拟和生动传神的唱腔，强化了丑对美的吞噬，以及丑与美的对比，因此，具有悲剧和喜剧相交融的效果。侯宝林还有一些评论和模拟的“论说”类作品，如《戏剧杂谈》、《戏剧与方言》等，既有知识性又有趣味性，包袱多从语言趣味产生。请看《戏剧与方言》因方言误会而形成的喜剧情境：

甲：我坐下他给我刮脸，刮完脸他指着我的脑袋问我：

（学上海话）“喏，侬汰（洗）一汰好哦？”

乙：怎么，要打您？

甲：我想解放后不准打人啦，怎么刮刮脸还得打我

一顿？

乙：您可以问问他呀！

甲：我问啦！我说：“你是就打我一个呀，是来这里的客人都打呀？”

乙：他说什么？

甲：（学上海话）“一样格，统统汰格。”（即一样的，全都洗的）

乙：啊？统统打？

甲：我一想统统全打，咱也别破坏这制度哇！

乙：啊？

甲：（无可奈何地）“那就打吧！”

乙：打……

甲：给我洗头、吹风，完了拿过镜子一照：“好啦呀！”

乙：好啦？

甲：我说：“你怎么不打我啦？”（学上海话）“汰过啦。”

乙：打过啦？

甲：（迟疑）“我怎么一点不疼呀？”你说这个误会多可笑哇！

乙：不懂方言是得误会。

六 乡村小戏的风情

乡村小戏是农民自己的戏，反映农民对劳动、爱情和

生活的看法。大概在中国戏曲还没有正式形成以前，在农村就有这种载歌载舞、以一丑一旦为主的“二小戏”了。农村节日的“社火”活动，常有“舞队”的形式，或模仿插秧、采茶时的一些姿态，或伴以民歌中“对花”、“猜谜”的内容。其中的积极分子，自然是一些年轻、活泼的小伙子。他们乐观、憨厚、机智、幽默，又善于在表演时即景生情，抓眼逗趣，最受农村老少乡亲的欢迎。于是，“丑”就成了乡村小戏的主角，再配以与之相调侃、嬉戏的村姑——“旦”（也多是男扮），就渐渐形成色调相异、美丑搭配的戏曲间架和雏形了。

毫无疑问，“二小戏”以反映劳动生活为主，《打猪草》、《打樱桃》、《打酸枣》这类题目本身，就表明农民对劳动生活的热望和激情。劳动的知识和技能，常是“二小戏”的主要内容。请看《打猪草》（黄梅戏）最后一段热烈、欢快的对唱：

陶金花：面朝东，什么花？

金小毛：面朝东，是葵花；

陶金花：头朝下，什么花？

金小毛：头朝下，茄子花；

陶金花：节节高，什么花？

金小毛：节节高，芝麻花；

陶金花：一口钟，什么花？

金小毛：一口钟，石榴花。

陶金花：郎对花，姐对花，不觉到了我的家……

当然，丑旦之间相互嬉戏，调侃，不能不有爱情生活的反映，但爱情的触媒，爱情的标准，爱情生活的基本内容，也仍然是劳动。《小放牛》牧童和村姑之间，《打猪草》陶金花和金小毛之间，《刘三推车》刘三和大嫂子之间，都被一种爱情的纽带连接着。但这种爱情不是以痛苦的追求、单方的相思为特点，而是以热烈的相爱、大胆的相许、双方的主动，形成了炽热、爽朗、和谐的抒情喜剧格调。《补褙褙》（睦剧）描写一个只身无靠、一贫如洗的长工孙公金，和一个善良、纯洁的姑娘蒋珠美相爱，那件破了又补、补了又破的褙褙就是他们爱情的媒介，那里有小伙子刚健性格的洋溢，也缝进了姑娘的柔情蜜意。《上茶山》（贵州花灯）里姑娘主动提出：“哥哥不嫌妹妹丑，情愿终身配哥哥”。“爹爹晓得妹妹不怕，老刀不砍嫩芽菜”，“妈妈晓得妹不怕，妈爱妹妹像朵花”，“哥哥晓得妹不怕，多在外头少在家”，“嫂嫂晓得妹不怕，嫂嫂还是老行家。”

这种大胆而自由的声音，超越了世俗婚姻郎才女貌、才子佳人，以及门第观念、父母干预、财产制约的局限，与传统习俗形成鲜明对比。因而，它所产生的是一种“真性情”的人性幽默，是一种清新、刚健、会心的和谐，是一种如高山流水不受遏制的优美旋律。“二小戏”受城市生活影响，而后又有拿折扇的小生（知识阶层）参加进来，形成“三小戏”，原来与旦角相配的丑角渐而退居次要位置。于是，爱情戏丰富进更多的社会生活，成为由理想而接近现实的家庭戏。但乡村小戏里的小生，多是肩不能担、

手不能提的书呆子，他们在劳动面前往往无能，因而也往往成为被揶揄、嘲弄的对象。楚剧《磨豆腐》、柳琴戏《喝面叶》等，都描写丈夫好吃懒做或迷恋功名。《喝面叶》里勤劳的妻子教训了故意装病的丈夫，使从不动手做饭的丈夫狼狈受窘，大出洋相。《磨豆腐》也批评了缺乏生活技能的秀才贪恋功名的虚妄。河北定县秧歌有《顶砖》、《顶灯》等戏，都写书生惧内。《顶砖》里的高天宝因想进京赶考，老婆不准，罚他顶砖。这都表明农民的功利观，在劳动面前方可平等，书袋式的腐儒是无价值的。

乡村小戏对于社会矛盾的处理，绝少悲剧或正剧的色调，而是加进理想或幻想，使情节和人物具有喜剧倾向。特别对于反面人物，如地主、官吏、富绅等，多被漫画化，成为“假恶丑”的混合体，反映在现实中不能实现而在想象中得以补偿的朴实愿望。《打面缸》描写一个聪明的妓女周腊梅从良改嫁，县官把她断给差役张才，而同时又没安好心，让张才当晚出差远行。几乎就在同一时刻，县衙里的种种丑类：王书吏、四老爷和县官都先后到张才家意欲调戏腊梅。结果，被腊梅用计分别藏在床下、灶膛、面缸里，最后由张才一一把他们打了出去。这实际是当时世态的缩影。农民不采取悲剧控诉的手段，而运用闹剧鞭挞的方法，显示自身的才智和力量，以及对丑类的轻蔑。山西祁太秧歌《当板箱》，描写一个村妇，为支持外出做工的丈夫去当铺典当衣物，被老板看中尾随到家。村妇哄骗老板躲进板箱，由丈夫和她抬去当铺典当。一路上，丈夫故意

盘问是什么东西，农妇回答是猪，老板便在箱内学猪叫；农妇又说是狗，老板便马上改学狗叫。抬到当铺时，老板娘正等待与其情夫私会，见箱内有活物，以为情夫被捉，便以高价收当板箱。当打开板箱肉麻地呼唤情夫名字时，从里面爬出来的却是丈夫。于是，在双方狼狈不堪中收场。《借靴》是一出流行颇久的高腔小戏。它描写一个流氓无赖张担为赴宴，去向视财如命的地主刘二借靴。而刘二连妻子也肯出借，却舍不得借靴，但又经受不住张担的纠缠与威胁，在种种刁难之后，终于借给了靴子，但也耽误了赴宴的时间。当张担扫兴而归躺在大树下闷睡时，急不可耐的刘二却提着灯笼来寻靴。最后，扒了靴子顶在头上，赤着双脚爬回家去。这个小戏耐人寻味，讽刺的锋芒是农民恨之入骨的老财，但农民自己却不出场，而让一个泼皮去作践他。这反映了感情的执著和理性的超脱，使这种讽刺更显轻松和明快。

民间小戏的喜剧风格，反映了农民群众的劳动天性，他们总是乐观地看待生活，现实地品味生活，幽默地理解生活，清醒地审视生活。可以说乡间小戏是农民性格的写照，小戏的风格乃是一种“天籁”。

七 情歌的情趣

情歌是民歌中最富情彩、最为真实而生动地裸露着民

众性灵和情感的部分。情歌里有纯真的“性幽默”——异性肉体 and 心灵沟通的喜悦，有超越或冲破伦理道德规范和社会习俗所获得的行为自由和思想自由，有热情升腾而对现实世界的淡化，有幻想驰骋而对理想王国的憧憬，有物我两忘和两性合一的稚气和胆识，有人类最低层次也是最高层次所显示的人自身的魅力。情歌的情趣在艺术表现上首先是本色，请看：

想你想你真想你，
请个画匠来画你。
把你画在眼珠上，
看哪里都有你。（西南）

和两团泥，
捏我和你。
再把两个捏一起，
你中有我，
我中有你！（西南）

远处唱歌听好音，
近处唱歌隔一身。
愿郎为土妹为水，
和来捏作一个人。（西南）

这种两性合一、和泥为人的想法和动作，以及把情人画在眼珠上的愿望，都近于儿童式的天真，使人联想“女

娲造人”的天趣，也是对造物主的调侃。其稚拙的想法反映了感情的真切，而真切正是艺术魅力之所在，也是幽默的源泉。或许正是种种理性框架的挤压，人类才失去了快乐和自由。幽默，以它的真性灵恢复了人类的天性。因此，使我们感到了情感的纯真和高尚，从而也获得了理性的愉悦。再看“信天游”一首：

听见哥哥唱一声，
支棱棱耳朵吊起心。

听见哥哥唱一声，
疙颤颤断了一根二号针。

听见哥哥唱上来，
热身子扑在冷锅台。

听见哥哥唱上来，
开开柜子换红鞋！

姑娘的心理流程，就在哥哥由远及近的歌声中涌动。惊喜、胆怯、激动和破门而去无所顾忌的行动，都纤毫毕现地展现了出来。幽默在于歌声的魅力远远超过家庭和社会的压力，两性的吸引战胜了个性的懦弱和内心的矛盾。

本色和自然是诗歌和幽默的基本条件，在其后面燃烧着的是激情和想象。诗歌意境的产生过程，就是激情捕捉形象、形象灌注激情的过程。因此情歌幽默的另一特征便

是卓特——非同一般的想象和联想。请看：

远望情妹白蒿蒿，
好比田中嫩谷苞。
心想变个油蚱蜢，
一下飞去抱住腰。

相与姐姐门靠门，
我送姐姐房门神。
关起门来脸对脸，
开开门来人望人。

小情人！有情人望得有情人！

拆开诗句，蚱蜢、门神之类皆很一般，且无美感，但一当被激情充盈和贯串，则立即富有神韵，一般变为卓特，比“风花雪月”之类更赋性灵。

幽默在于形象和构思的奇与巧，只奇不巧使人愕然，只巧不奇流于匠气。再看：

欲写情书，我可不识字，
烦个人儿，使不的！
无奈何画几个圈儿为表记，
此封书唯有情人知此意：
单圈是奴家，双圈儿是你，
诉不尽的苦，一溜圈儿圈下去……

这是选自清代俗曲《霓裳续谱》里的一首，盖抒市井少女思夫之情。圆圈儿既是情书又是思绪，解不开的单圈

儿和双圈儿，形象地描绘了她的孤独和柔情。情歌是一种心灵的幽默，不可言传的意绪借助可以言传的诗句表达，就必然产生“和弦”中的“变调”。这是一种和谐的抒情性幽默，所谓“登山则情满于山，观海则意溢于海”，诗人对情感的灌注和读者对形象的品评，往往因心理距离而产生矛盾差异及喜剧效果。再看：

喜只喜的今宵夜，
怕只怕的明日离别。
离别后，相逢不知哪一夜！
听了听，鼓打三更交半夜，月照纱窗影儿西斜。

恨不能，双手托住天边月，
怨老天，为何闰月不闰夜？

“为何闰月不闰夜”既是奇特、荒唐的，又是合情合理符合逻辑的。“相见时难别亦难”的真情，不是通过悲剧的哀叹，而是借助喜剧的想象，给予性格化复又形象化地展现了。卓特，不在于想象的超现实性，而是赋予一般形象以鲜活的生命。

情歌抒情的再一特点就是酣畅，情感的执著、专注，借助于形象刻画的锲而不舍。请看：

生要恋来死要恋咧，
恋歌越唱心越甜。
你变鲤鱼满塘游，
我变丝网满塘牵；

你变路边大榕树，
我变紫藤树上缠；
树长一寸缠一寸哟，
定要缠到六十年。（侗族）

变对蝴蝶在你的鞋尖上落（轻把凤头咬）。
变条汗巾，缠着你的腰（满满围一遭）。
变个竹夫人，常在你的怀中抱（肉儿贴着）。
变面镜，常对你的面儿照（实在爱俏）。
变来变去，变上管笛箫（变的更蹊跷）。
变笛箫，嘴对嘴来把情人叫（香膀兰膏）。
再变个，绣花鸳鸯枕儿，与你腮边靠（处处伴春娇）。

形象的由此及彼展现着情思的由表及里，蝉联的形象阐释着缠绵的情思，它们是本色艺术风格的表现，也有助于形成稚拙质朴的本色美。重复本身就是一种概括和凸显，幽默情趣往往因重复而获得廓大的喜剧形象。请看俗曲《白雪遗音》里的一首：

露水珠儿在荷叶转（颗颗滚圆）。
姐儿一见忙用线穿（喜上眉尖）。
恨不能，一颗一颗穿成串（排成连环）。
要成串，谁知水珠也会变（不似以前）。
这边散了，那边去团圆（改变心田）。
闪杀奴，偏偏又被风吹散（落在河中间）。
后悔迟，当初错把宝贝看（叫人心寒）。

这里蝉联的比兴把痴情者痴态活画了出来，情趣在于色调的明快和感情的含蓄相互掩映，掩映和显微都因为凸显了形象，从而使人产生一种淋漓酣畅的快感。“入山看见藤缠树，出山即见树缠藤；树死藤生缠到死，藤死树生死也缠。”树与藤相生相依、相死相依，这是生命的呼号，也是爱情的箴言。它所挟带的是一种勇气、力量和牺牲精神，这当然属于人性的幽默。

情歌在内容上也如小戏一样，总是以劳动为中心，劳动是爱情的触媒，也是审美的标准，爱情的结合还有着增强扩大劳动生产力的意义。请看：

郎行上坡妹下坡，
心想共坡人眼多；
假装失脚滑一跤，
上坡滑到妹下坡。（浙江）

郎在山上砍枝忙，
妹在溪边放牛羊；
郎搭帽沿把妹瞧，
妹在树下偷看郎；
郎将手指砍出血，
妹在溪边不见羊。（浙江）

劳动的乐趣即在于共同生产的同时，提供了相互吸引和结合的机缘。在爱情面前，劳动只成为一种手段，精神超越了物质，幽默性即在这里。

巴根草，节打节，
娶了个老婆黑锅铁；
人人说我老婆黑，
我说老婆紫檀色；
人人叫我休了她，
割心割肝舍不得。（江苏）

其所以“舍不得”盖因为美在劳动者眼里另有标准。那就是“画上的桃子不能解渴，漂亮的脸儿不顶食粮”（赫哲族）。因而土家族民歌说：“蓑衣虽烂不烂棕，弓弦虽断不断弓。铜盆破了斤两在，我爱郎穷志不穷。”广西民歌也说：“哥穷再穷不落泪，妹苦再苦心不厌。穷人爱在穷家住，苦瓜酸瓜拢一堆。”

显然，这种完全平等的爱情观在世俗社会是定会受到羁绊的。因此，与习惯势力和社会偏见的斗争，就显示出情歌对生命的感奋力。

相与姐姐隔条街，
别人说得嘴歪歪。
别人说来由他说，
郎装聋子姐装呆。（江苏）

老鹅要叫尽它叫，
风吹大树尽它摇。
别人要讲让他讲，

你我二人是踩不断的铁板桥。(湖南)

为了婚姻闹自由，
挨打挨骂泪不流。
刀子剖开我的肚，
情哥在我心里头。(陕西)

铁打链子九十九，
哥拴颈子妹拴手。
哪怕官家王法大，
出了衙门手牵手。(江苏)

红娘子，披红纱，
哥哥爱我我爱他。
爷要打，由他打，
娘要骂，由她骂。
剁了脚，少穿鞋，
砍了头，碗大疤。
没头没脚像冬瓜，
还要一气滚到哥哥家。(江苏)

这里绝没有“寻寻、觅觅、冷冷、清清”的文字，看不见苦脸，听不到哀叹，而是原发着一种力——一种生命的力，一种生存和发展的力；情歌的幽默是一种情感和性灵超越世俗和偏见，与生俱来、与世永存的永恒幽默。

八 讽刺歌谣的“刺”

讽刺歌谣是一种时政歌，是民歌中政治色彩最浓、斗争锋芒最利的武器。它一般不抒发个人的情怀，只传达时代的情绪；不揭露个别偶然的事物，只鞭挞普遍存在的现象。与其说它是靠着生动的形象感人，不如说它更靠揭露的生活本身——对事物描述的准确、鲜明、生动而激励人。它像一簇簇野生的棘草，没有花，也不怎么香，漫山遍野地生长着。它的刺就是它的花，它的价值所在。

中国封建社会漫长，黑暗统治既久，自古就有大量歌谣流传。“时日曷丧，予及汝偕亡”，据说就是夏桀时代民众对统治者的诅咒。“职分贱如狗，都督满街走；将军只爱钱，皇帝但吃酒”，几乎是上千年上及皇帝、下及文官武将的形象描绘。它并无更多的评点和议论，只把最富有特征的行为方式摊列出来，就足以反映丑物的本质。手法虽似客观，感情却极浓烈，这正是歌谣得以流传的原因所在。

讽刺歌谣专注于政治，大凡政治事变的发生，政治措施的实行，政治人物的出现，以及政治形势的转变等，都有歌谣加以表现。“三百贯，曰通判；五百索，直秘阁”，封建时代就是这样卖官鬻爵的。“一案牵十起，一案飞十里；贫民供鞭箠，富民吸骨髓”，是对酷吏、酷刑——中国古代法制的生动写照。军阀统治时期张宗昌占据山东，有歌谣说：“张宗昌，坐济南，鸡子鹅鸭都上捐，一两银子八

块三。不要钱，嫌钱少；不要伏，嫌伏老。”可见讽刺歌谣是阶级压迫的产物，它逆风而生，专与统治者的时政对立，越是思想和言论极不自由，越是有种种讽刺歌谣在民间诞生。它在愤怒的诅咒中流露着理性的清醒，在滞狭的隙缝里洋溢着思想的自由。当歌谣与日俱增，渐渐成为一股强大的生活潜流、群众日常的口碑时，一场政治斗争终将爆发，讽刺歌谣成了压迫者的丧钟，标明民众的威力。

如果说“逆风而生”是讽刺歌谣产生的特点，那么，“以谣传谣”便是它们的流传形式。谣者，伪语也。压迫者总是把真情视如洪水猛兽，诬蔑歌谣为“谣言”，而歌谣恰恰在禁忌、追查的压力下，如巨石下的野草得以萌生。往往采取种种隐蔽的方法，或者借用隐语、谐音的形式。如以“千里草，何青青；十日卜，不得生”影射汉末董卓的专权；以“打破筒，泼了菜，便是人间好世界”，暗示宋代童贯、蔡京等权臣误国；以“捣烂盐钵子，打碎酱罐子，才能过上好日子”来隐喻军阀的反动统治。或者，把这些歌谣传给孩子们，假借童谣形式在街头巷尾流传，既得到公开发表的机会，又不致招来种种横祸。这种传播方式本身，就和它们的内容一样，是一种机智和幽默，讽刺者轻松愉快，被刺者被动无奈。

九 戏曲的“科诨”

“科诨”实是两个概念，“科”指喜剧性动作，“诨”

指喜剧性语言。中国戏曲的形成，受民间歌舞、说唱和滑稽戏的影响。“科诨”便是古优的遗绪，唐代的参军戏和宋代的滑稽戏，都由参军和苍鹘组成或由副净与副末为骨干。“副净色发乔，副末色打诨”。“发乔”多指喜剧性情态，“打诨”即是喜剧性语言。副净和副末以及由之发展而来的净与末即成为戏曲角色的行当，尔后更有由民间歌舞、小戏转化而来的丑角，渐次成为以丑、副净和副末为核心的喜剧人物类型，影响了后世中国戏曲艺术的喜剧风格。

丑、副净和副末在戏曲里多属次要穿插人物，13世纪元曲——“北杂剧”作为戏曲成熟的标志，主要角色由正旦和正生承担，但副净等次要人物仍积淀着民间对于幽默的特殊情趣，成为元杂剧体制和风格的重要组成部分。请看关汉卿《赵盼儿风月救风尘》第二折周舍上场的一段：

自家周舍是也。我骑马一世，驴背上失了一脚。我为娶这妇人呵，整整磨了半截舌头，才成得事。如今着这妇人上了轿，我骑了马，离了汴京，来到郑州。让他轿子在头里走，怕那一般的舍人说：“周舍娶了宋引章。”被人笑话。则见那轿子一晃一晃的，我向前打那抬轿的小厮，道：“你这等欺我！”举起鞭子就打。问道：“你走便走，晃怎么？”那小厮道：“不干我事，奶奶在里边不知做甚么？”我揭起轿帘一看，则见他精赤条条地在里面打筋斗。来到家中，我说：“你套一床被我盖。”我到屋里，只见被子倒高似床。我便叫：“那妇人在哪里？”则听的被子里答应道：“周舍，我在被子里面哩。”我道：“在被子里面做甚么？”

他道：“我套绵子，把我翻在里头了。”我拿起棍来，恰待要打，他道：“周舍，打我不打紧，休打了隔壁王婆婆。”我道：“好也，把邻舍都翻在被里面！”

这便是由副末（又称“冲末”）所进行的打诨，与说书的“使砌”、评弹的“噱头”、相声的“包袱”毫无二致，实际是把当时流行



关汉卿画像

于民间的“拙老婆”笑话附会于旦角宋引章身上，以便开场生动，调整舞台气氛，活跃观众情绪。“打诨”可以游离剧情，移开形象，从而造成中国戏曲虚拟假定的艺术情境。喜剧如此，悲剧亦有“科诨”穿插。且看《感天动地窦娥冤》里州官和张驴儿等人的对话：

（孤云）：哪个是原告？哪个是被告？从实说来。（张驴儿云）：小人是原告张驴儿。告这媳妇儿，唤做窦娥，合毒药下在羊肚汤儿里，药死了俺的老子。这个唤做蔡婆婆，这是俺的后母。望大人与小人做主。（孤云）：是哪一下的毒药？（正旦云）：不干小妇人事。（卜儿云）：也不干老妇人事。（张驴儿云）：也不干我事。（孤云）：都不是，敢是我下的毒药来？

“打诨”仍以“咸淡见义”的方式在对话中产生趣味。

现存中国最早的民间戏曲“南戏”《张协状元》，相传为宋金时期的产物。其中除副净和副末之外，更有丑角掺和其中，科诨甚多，保留了古戏的原始风貌。净、末、丑往往一人多角，进出自由，时而为剧中人，时而为局外人，相互配合形成以喜剧为主色调的艺术风格和传统。“副末开场”，以说书人的叙述口吻“括叙剧情，浑写大意”，而后再由角色扮演，铺展情节，从而构成中国戏曲虚拟写意的体系。应该说，这种体系本身就是民族幽默感的体现，因为它公开表明，戏是假的，情和理是真的，“假戏真做”必须在观众心悦诚服的默契下，靠着他们的想象和联想，靠着他们的理性理解和感情支持才能完成。《张协状元》讲的是中国民族普遍关心的主题，描写张协科第，抛弃前妻，而后复又团圆的故事。请看张协进京路上遇到强盗，净与末扮作客商，丑扮强盗，三人相互打诨的一段：

（净白）我物事到强人来劫去，你自放心！我使几路棒与你看。（末）愿闻。（净使棒介）这个山上棒，这个山下棒，这个船上棒，这个水底棒。这个你吃得。（末）甚棒？（净）地……地头棒。（末）甚罪过！（净）棒来与它使棒，枪来与它刺枪。有路上枪、马上枪、海船上枪。如何使棒？有南棒、南北棒；有大开门，有小开门。贼若来时，我便关了门。（末）且是稳当……（丑上）莫要走！（净）我不走。一个来我不怕你！（丑）两个来我也不怕你。（净）三个来我也不怕你！（丑）四个来我也不怕你。（净）五个来我也不怕你！（末）都说得一合。（净）要打是便打。（丑）

这里狭，且打短棒。（净、丑呆立）（末）客长怎的不动？惭愧，我且担担走了……（丑）我思量枪法。（净）我思量棒法。

这里只是通过三个喜剧角色的科诨交代情节，为即将过山的张协铺垫，轻松的调笑甚至淹没了客商与强盗的性格及当时紧张的心情。此即科诨所产生的写意式的表现方法。观众不求其真，演员不拘于实。待到张协为贫女所救结为夫妻，共饮“庆暖酒”时，末扮亚公、净扮大婆、丑扮其子，且看其间的科诨：

（净挈鞋出唱）先来是我脚儿小，步三寸莲。（末白）一尺三寸。（净揍）一个水穴，阔三尺横在庙前。（末白）是有一个水穴。（净揍）被我脱下绣鞋儿，自作渡船。

（净）贺喜，拜拜！（旦）谢得公公婆婆！

（丑）我自归去！（末）怎地归去？（丑）叵耐他添两字也得。（生）甚字？（丑）谢得公公、婆婆、哥哥，多少是好……

（净）亚公，今日庆暖酒，也不问清，也不问浊，坐须要凳，盘需要桌。（末）这里有甚凳、桌？（净）特特唤做庆暖，如何无桌凳！叫小二来，它做桌。（末）也好。（净）孩儿，想你好似……（丑）好似甚么，好似个新郎。（末）甚般敛道！你好似一只桌子。（丑）我是人，教我做桌子。（净）我讨果子与你吃。（末）我讨酒与你吃。（丑）我做。

（丑接唱）做桌的，腰屈又头低。有酒把一盏，与桌子吃。（末白）你低声。（旦唱）小二在何处说话？（丑）在

桌下。（净）婆婆讨桌来看，甚稀诨，（丑起身）（净问）桌哪里去了？（丑接唱）告我那娘子，人借去了。

三个喜剧行当与正生、正旦相映成趣，虚实变换，庄谐结合，从而使这一正剧自始至终洋溢趣语。正如曲论所说“科诨是醒人脾胃的人参汤”。它调整节奏，润饰剧情，沟通舞台上下的情感交流，自古至今成为中国戏曲艺术的风格和特色所在。

第六章

智者眼中的微笑

中国人是很重视幽默艺术的，甚至把一些幽默人物写入重要的史书。司马迁的《史记》就专列出了《滑稽列传》。在古代的哲学著作中，也常用幽默故事，说明对世界严肃的思考。整个中国民族艺术，特别是袒露着民众性灵的民间艺术，都具有幽默情趣和喜剧风格。比如，说书不仅有说书人的“使砌”，还有书中人物的幽默形象。民间“说部”常用人物类型框架结构，有表现主题和作者理想的“书胆”人物，有体现时代和社会背景的“书根”人物，有提领全书从而与“书胆”相互冲突和纠葛的“书领”人物，也有疏通、网络全书的“书筋”人物。“书筋”是民众情感的代表、劳动阶级的化身，如《三国演义》中的张飞，《水浒传》中的李逵、时迁，《说岳全传》中的牛皋，《说唐》中的程咬金，《杨家将》中的孟良、焦赞等。他们都是民众所钟爱的，往往是经天纬地、盖世无双的“奇才”和“怪才”。他们的幽默性格来自他们的胆识，以及对传统道德和习惯势力的轻蔑、嘲弄和无所顾忌。戏曲的“科诨”也并不尽为丑、净所使，正生和花旦也往往是喜剧中的正面形象，或者是正面的喜剧形象。“三国”戏“赤壁之战”中诸葛亮对周瑜、曹操的调侃和捉弄，都特别脍炙人口。花旦又称“玩笑旦”，从《西厢记》的红娘到《春草闯堂》的春草，都显示了处于奴婢地位的女性，对于爱情婚姻和社

会矛盾的主宰作用。方式是轻松的，性格和色调也是幽默的。戏曲在地方戏盛行后，有截取大戏一段而单独表演的“折子戏”流行。耐人寻味的是凡“折子”多为喜剧：《蝴蝶杯》中的“藏舟”和“投县”，《白蛇传》中的“断桥”，《西厢记》中的“拷红”，《梁山伯与祝英台》中的“下山”，《玉堂春》中的“起解”，等等，甚至改变了原戏的正剧或悲剧倾向。“梁山伯与祝英台”悲剧震撼人心，但民众对“十八相送”更为喜爱。《牡丹亭》为情而死、因情而生，但地方戏流行的仍是“春香闹学”一折。《尼姑思凡》是从《目连救母劝善戏文》及《孽海花》衍化而来的，原剧充满宗教色彩和出世意识，而“思凡”却成为其母体的对立物。尼姑与和尚相结合：“查得真来还是真，假的还是假，哪怕他碓来舂，磨来推，小尼姑不怕，不怕，真不怕。你只见活人受罪，哪曾见死鬼戴枷。由他如活佛，有如菩萨。那冤家，那冤家，火烧眉毛，且顾眼下！”这自由的呼唤来自性灵的解放，自是人性的深层幽默。至于其他说唱形式如鼓曲、快书、二人转等，都遵循“以噱为宝”的原则。农民喜爱的傀儡戏和皮影戏也无不是幽默风趣的。因此，我们可以说中国人的幽默不仅荡漾在他们的生活中，也洋溢在反映他们生活的全部艺术领域。

中国人的幽默是多色调、多品味的。有化愠怒为蕴藉的讥刺，有寓庄重于轻松的嘲讽；世情的通达和情感的超脱相互交融，有理性顿悟的乐趣，也有感官表层的愉悦；对现实生活的及时行乐，胜过天国彼岸的执著追求；“一切

现实的都是合理的”，幽默绝不拆除传统的框架，只是轻轻地剥落一雕栏、一画础的矫饰和伪装。在愤世嫉俗和自我解嘲之间，往往选择后者。或者，使前者与后者结合，“于嬉笑怒骂之间包含绝大文章。”而自嘲，也有消极的在矛盾面前自我逃遁的“阿 Q 精神”和积极地对于自身和民族劣性的深刻反省。乐，使人解颐也从而使人麻木，近世以来的寻欢作乐，常常挟带受刺激后的痛苦，也常常是世俗的、浅层次甚至是动物性的。“人生得意时不过一二，失意时十有八九”，得意的欢颜和长歌当哭，都和动荡不宁的世道沧桑相关。投进的热情和得到的报偿往往成反比，理想被践踏，历史被颠倒，人性被扭曲，整个民族都被嘲弄了。于是，被嘲弄者也以“否定性放大”——加倍地嘲弄戏耍人生的人们。于是，嘻嘻哈哈的“欢乐”，常常掩盖和淹没愁眉苦脸的暗自抽泣。但中国人确是乐观的，他们要寻找一切苦中作乐、乐以忘忧的理由。极度的麻木甚至是极度清醒的变形表现。“好死不如赖活着”——无论这生活是怎样的枯涩和艰辛，它总是存在，总有生命，总会发展。因此，也终有乐趣。幽默是中国智者眼中的微笑。我们是否可以说，“中国式”的幽默是一种软幽默，因为它始终是“婉而多讽”的。

这种现象在中国民间笑话中也多表现。明代大画家徐渭（字文长，晚号青藤老人），大文人解缙（著有《文毅集》），都以机敏开朗著称，在生活中都被后人描绘成富于幽默感的人物，编造了许多笑话。徐文长的对联“面对千

竿竹”；解缙的“春雨贵如油，下得满街流。滑倒解学士，笑死一群牛”，长久以来，一直流传在人民口头上。尽管他们的下场都不好（徐渭晚年得了精神病，解缙被永乐皇帝杀了头）都陷于悲剧的命运，但是人们（尤其在江南）却用“笑话”把他们的性格都渲染了浓厚的喜剧色彩。这是人们的意愿，因为徐文长、解缙都曾对封建统治者抗争过。他们死得惨烈，人们却反而用“笑”来塑造他们的性格。这是一种非凡的手段，是中国人的特殊幽默。

中国人的幽默集中地表现出中国人的智慧。蝙蝠是归于鸟类，还是归于兽类，这则故事本出于希腊的伊索寓言。但是中国明代的伟大小说家冯梦龙，却在他的《笑府》里也写下了这一则笑话：凤凰做生，百鸟都来朝贺，唯独蝙蝠不去。凤凰责备它：“你是我的下属，为何倨傲无礼。”蝙蝠答道：“我有四足，当属走兽，贺你有甚好？”有一天，麒麟做生，蝙蝠也不去。麒麟也责备了它。蝙蝠说道：“我有两翼，本属飞禽，何来要庆贺你呢？”后来，麒麟和凤凰会了面，谈及蝙蝠的事情，彼此慨叹道：“如今世上恶薄，生此等不禽不兽之徒，真个无可奈他何！”这一故事，曾收入好几种古笑话集。这说明中国人的智慧不但同西洋人的智慧有相同之处，而且在艺术思维方式上也有相同之处。不过，希腊人说蝙蝠是“骑墙派”，而中国人则说它是“不禽不兽”，思想更深化了一层，幽默与讽刺的力度也更强。

中国人就是这样在瓜棚豆架之下，暖房热炕之所，一代一代将中华民族的生活情趣、道德规范、历史轶闻、智

识素养，用笑话的方式传承下来。这也可以说：幽默就是力量！

在人民生活和民间笑话中，还有不少是以器官、性行为、性关系或人的生理缺陷为谈助者。这是一部分被扭曲了的文化现象。生活中不能没有笑。在笑话中，笑是目的，其他只是材料，在选择材料的适用性时，人有时是不择手段的。在笑话中，是没有任何尊卑长幼和文野礼俗之分的。这样大的可容量，正表现出中国人宽阔的胸怀与超凡的智慧，使人周围的一切事物都增强了透明度。